BORGES ESENCIAL

Edición conmemorativa

JORGE LUIS BORGES

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ASOCIACIÓN DE
ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

BORGES ESENCIAL

JORGE LUIS BORGES

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

PRESENTACIÓN

JORGE LUIS BORGES, ESCRITOR ARGENTINO
Teodosio Fernández

BORGES ENSAYISTA. LA ÉTICA DE UN LECTOR INOCENTE
Alberto Giordano

BORGES, EL TIEMPO Y LA LÓGICA DEL ASOMBRO
Darío González

FULGORES Y REGRESOS: BORGIÁSTICA
Noé Jitrik

BORGES Y LA POESÍA
Santiago Sylvester

BORGES: LA OPCIÓN POR LA BREVEDAD
Graciela Tomassini

JORGE LUIS BORGES: GUÍA BIOBIBLIOGRÁFICA

LOS MANUSCRITOS DE BORGES
Víctor Aizenman

ESTA EDICIÓN
José Luis Moure

BORGES ESENCIAL

Epílogo

FICCIONES

EL ALEPH

ENSAYOS

POESÍAS

OTRAS MIRADAS
José Luis Moure, Nora Catelli, Jorge Panesi, Juan Pablo Canala

BIBLIOGRAFÍA

GLOSARIO

Se han cumplido treinta años de la desaparición de Jorge Luis Borges, considerado por muchos «el gran autor clásico contemporáneo de nuestra lengua», uno de nuestros más representativos premios Cervantes, y la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española han querido rendirle homenaje reuniendo una antología de su obra que refleje ese *Borges esencial* admirado y reconocido universalmente.

La edición ofrece íntegras dos de las obras fundamentales de Borges, *Ficciones* y *El Aleph,* a las que se ha sumado una significativa selección de ensayos y poesías.

Esta selección, preparada con el mayor esmero por José Luis Moure, presidente de la Academia Argentina de Letras, se adentra en lo más significativo de la obra de Borges, desde el sorprendente mundo nacido en *Ficciones,* donde las palabras, ideas y reflexiones multiplican sus significados, esencia del universo borgeano, pasando por una recopilación de sus sabios e inteligentes —aunque breves— libros de ensayo, que nos presentan a un Borges como diligente lector capaz de barajar no solo una erudición mayúscula, sino también un inquietante juego de razonamientos y cábalas que, en tantas ocasiones, diluye la leve línea que separa al ensayo de la ficción borgeana.

Para finalizar, se atiende a su poesía, de especial significado para él, que declaraba, en 1963, en una entrevista concedida a *L'Express:* «¡Un poeta, evidentemente! ¡Creo que no soy sino eso! Un poeta torpe, pero un poeta... espero».

Borges esencial incluye textos quizás repetitivos, como el caso de «La doctrina de los ciclos» y «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», procedentes de distintos libros; variaciones, reelaboraciones o simetrías sobre un mismo tema. Es uno de los conceptos fundamentales de su obra, que él mismo expone claramente en *Discusión* (1932): «No puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio». Este concepto de escritura fragmentaria, no definitiva, acaba, a la postre, aportando coherencia y unidad a toda su obra.

Aborda, en fin, *Borges esencial* los argumentos recurrentes a los que nos referimos, esos «temas habituales [como] la perplejidad metafísica, los muertos que perduran en mí, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas» (Borges, *Nueva antología personal,* 1967).

Como en el resto de la colección, introducen y acompañan la lectura una serie de estudios. Abre la primera parte Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid) con un trabajo sobre el carácter argentino de la obra de Borges; Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario) indaga en los ensayos borgeanos; Darío González (Universidad de Copenhague) reflexiona sobre los juegos filosóficos, el tiempo y lo infinito en relación con la experiencia literaria; Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires) aporta una visión general de la obra de Borges, una lectura del universo borgeano; Santiago Sylvester (Academia Argentina de Letras) da luz al mundo poético de Borges, a su poesía; por último, Graciela Tomassini (Academia Norteamericana de la Lengua Española), centra su trabajo en el carácter breve como elección del autor.

Tras los textos borgeanos que componen la antología, la sección «Otras miradas» reúne una serie de estudios monográficos. El propio José Luis Moure lleva a cabo «Un estudio de caso en las opciones léxicas de Borges: *develar* y *debelar*»; Nora Catelli (Universidad de Barcelona) escribe sobre «Borges en colaboración: la conversación interminable»; Jorge

Panesi investiga «Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo» y Juan Pablo Canala, sobre «Un fragmento del recuerdo: textos fantasmas y escritura en Borges».

Cierran el volumen, como en el resto de la colección, una «Bibliografía selecta» esencial preparada por José Luis Moure, y un «Glosario» de voces utilizadas en el texto.

A todos ellos manifiestan su gratitud la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Agradecimiento especial merece también el librero anticuario de Buenos Aires Víctor Aizenman que amablemente cedió las imágenes de los manuscritos borgeanos que reproducimos.

© Sara Facio

Jorge Luis Borges.

Teodosio Fernández

JORGE LUIS BORGES, ESCRITOR ARGENTINO

Como cualquiera puede comprobar, la obra de Jorge Luis Borges suele definirse a menudo en función de los laberintos y los espejos que de manera implícita o explícita aparecen en ella. Él mismo fomentó esa visión con declaraciones como la que consta en el Prólogo de *Elogio de la sombra:* «A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector», escribió allí para añadir que en ese volumen habría también lugar para la vejez y la ética. No voy a incurrir en la monotonía de señalar esas reiteraciones. He repasado la producción del laberíntico Borges y tengo la impresión de que en su juventud no se ocupó de otros laberintos que los reincidentes del truco o los relacionados con esa composición poética que el *Diccionario de la lengua española* define como «hecha de manera que los versos pueden leerse al derecho y al revés y de otras maneras sin que dejen de formar cadencia y sentido», útiles sobre todo para desdeñar para siempre a Baltasar Gracián, incluso por lo que nunca escribió. Ya en febrero de 1936, en el número 3 de la revista *Obra* y bajo el seudónimo de Daniel Haslam, publicó «Laberintos», reseña de *A General History of Labyrinths* (Londres, 1932), libro de Thomas Ingram cuya existencia nada parece garantizar y que en nota a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» aparece atribuido a Silas Haslam, a quien podemos imaginar emparentado con Frances Haslam, viuda del coronel Francisco

Borges. Significativamente, también en 1936 incluyó «El acercamiento a Almotásim» en *Historia de la eternidad*. Tales juegos se iniciaban, pues, muchos años después de que a finales de diciembre de 1919 la revista *Grecia* diera a conocer en Sevilla su «Himno del mar», demasiados para ignorar lo que esos años significaron en el conjunto de su obra.

Recorrer sus escritos iniciales es comprobar que Borges buscó un espacio en los ámbitos literarios de la época, incluso en los tiempos precoces del ultraísmo español, cuando encontró complicidades como la que le permitió dedicar su «whitmánico» «Himno del mar» al «whitmánico» Adriano del Valle, redactor jefe de *Grecia*, y el lugar propio que dentro del grupo le facilitaban los diferentes idiomas que conocía. Los textos escritos en 1921, antes y después de regresar en marzo a Buenos Aires, fueron en su gran mayoría pensados para sus lectores de España, y algunos —sobre todo el poema «Arrabal» y la prosa «Buenos Aires», ambos difundidos por la madrileña revista *Cosmópolis*— muestran que Borges iba descubriendo algo propio de lo que hablar a los ultraístas españoles. También fue encontrando ocasiones para dar noticias sobre la poesía argentina y pruebas de que la renovación ultraísta hallaba allí en rubenistas y sencillistas otros enemigos a batir. Por otra parte, los textos publicados allí informaban al público argentino de la revolución vanguardista que él abanderaba y que hizo de las revistas murales *Prisma* y *Proa* (primera época) sus órganos de difusión, aunque pronto se impuso el encuentro con la ciudad natal, representada sobre todo por los barrios amigables o las calles endiosadas de esperanzas y recuerdos que suscitaron los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, donde Borges halló motivos para rechazar lo «extranjerizo» del puerto y del centro, o para exaltar una música patria entonces asociada sobre todo a las tristezas suscitadas por las querenciosas guitarras.

Tras su segundo regreso de Europa, en julio de 1924, la integración en el ámbito literario porteño se acentuó y, con

excepciones escasas, los lectores locales fueron los destinatarios de sus escritos. Prosas y poemas confirman esa integración, que le permitió intervenir en cuantas propuestas y disputas animaron el ambiente. Las polémicas inherentes a la renovación ultraísta se habían inscrito en la atmósfera internacional de la irrupción de las vanguardias, pero si algún interés ofrecen hoy es sobre todo en función de los ámbitos en que se desarrollaron. Borges había planteado sus propuestas en términos españoles primero y argentinos después, y alguna vez pareció ampliar (o restringir) su sentido al ámbito literario hispanoamericano, como en 1926 al publicar con Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo la antología *Índice de la nueva poesía americana*, donde identificó el desdeñado rubenismo con la añoranza de Europa a la vez que decretaba una vez más su fin. La polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria* al situar en Madrid el meridiano cultural de América hizo ya evidente que la renovación literaria significaba menos la apropiación de los hallazgos europeos que la pretensión de captar una verdad poetizable propia, decididamente nacional, lo que en su caso se tradujo en la voluntad declarada de afianzarse en la intimidad recuperada de Buenos Aires, como los poemas de la época permiten constatar.

Borges se veía inmerso en la construcción de la identidad que la cultura argentina pretendía por entonces, aún bajo el impulso que en la década anterior le había dado la celebración de los dos centenarios. Como ser colombiano o noruego (o español), ser argentino es un acto de fe. Poco o nada puedo decir sobre esa cualidad inasible, lo que no me impide advertir que el joven Borges hizo suya una configuración simbólica que podemos entender como identidad argentina, determinada por una tradición nacional y a su vez conformante de ella. No podía adoptar otra actitud sin perjuicio de la relación que intentaba establecer con sus lectores, que en buena parte eran también escritores, en un contexto cultural propicio a la búsqueda de los valores trascendentes con los que configurar una

visión profunda de la patria, término que define mejor que cualquier otro el sentimiento de pertenencia que uniría a Borges con la Argentina. Durante su última estancia en Madrid ya demandaba a sus compatriotas versos que tuvieran precisamente «sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar» («La traducción de un incidente», *Inicial*, 5, mayo de 1924), a la vez que se embarcaba en la búsqueda y definición de la índole verdadera y entrañable de la nación. «Queja de todo criollo» *(Inquisiciones)* permite comprobar que la encontró en el carácter burlón, suspicaz y desengañado del criollo, carácter que creyó verificado en Juan Manuel de Rosas, en Hipólito Yrigoyen y en otros nombres destacados de la historia argentina, pero especialmente en la lírica, que lograría con la poesía gauchesca su mejor manifestación. Consciente de asistir al final de una tragedia, no pudo evitar el tono nostálgico al referirse al proceso modernizador que había hecho del criollo un forastero en su patria. «La República se nos extranjeriza, se pierde», lamentó antes de identificarse con Santos Vega al hacer suya de algún modo la voluntad de «morir cantando», acorde con el frecuente tono elegíaco que sus prosas y poemas habrían de adoptar al referirse al pasado. Sin duda era lo que pensaba o quería de sí mismo: no en vano en la nota autobiográfica incluida por Julio Noé en su *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)* declaraba ser «de pura raigambre criolla».

Poco antes había lamentado la inexistencia de un patriotismo criollo, incompatible con el «argentinismo coya» de Ricardo Rojas, con el «francesista y latinizante» de Leopoldo Lugones y también con el de los «barulleros de la Raza», según hizo constar en una defensa de *Proa* contra acusaciones de fascismo y lugonería (*Nosotros*, 121, abril de 1925). Aunque insistiera en proclamar un patriotismo más porteño que argentino y más del Palermo de su infancia que de Buenos Aires, su acercamiento a la identidad argentina desbordó esos limitados círculos urbanos y tampoco se circunscribió al uso de la lengua

vernácula de la charla porteña que ocasionalmente llevó a sus poemas. En «El tamaño de mi esperanza» (*Valoraciones*, 9, marzo de 1926) precisó que los criollos a los que quería hablar de patria eran quienes (como él mismo) se sentían vivir y morir en su tierra, y lo hizo para referirse en primer lugar a los hechos más sobresalientes del pasado histórico nacional. Puesto que no pretendía conversar con quienes creían que el sol y la luna estaban en Europa, era natural que asociara lo criollo con la expulsión de los invasores ingleses más que con las guerras de la independencia, con la Santa Federación de Juan Manuel de Rosas y no con la civilización preconizada por Domingo F. Sarmiento. Ese posicionamiento y su evolución posterior, contribuciones a una inacabada discusión argentina, me importan menos que la mera irrupción de la historia en los textos de Borges: una nación es (al menos) un cúmulo de recuerdos compartidos, aunque referidos a personas o hechos susceptibles de interpretaciones y valoraciones diferentes y aun contradictorias. No es de extrañar que hasta en su poesía apareciesen Rosas o Juan Facundo Quiroga. Necesitaba arraigar la patria argentina en el pasado y a sí mismo en el pasado y en la patria, operaciones para las que le fueron muy útiles los Suárez y los Borges de su linaje, aquellos cuyos hechos militares podían aportar la dimensión épica exigida por el sentimiento patriótico.

Junto a los divertidos dislates que justificaron la inclusión de Borges en su canon de la literatura occidental, Harold Bloom incluyó la noticia de la existencia de poemas dedicados a dos heroicos ancestros, «one killed by rebels in an earlier civil war, the other the victor in the battle of Junin during Argentina's war of independence» (*The Western Canon*, Londres, 1995: 475). Puesto que antes ya se habían exagerado injustificadamente los ingredientes épicos de la biografía de Isidoro Acevedo, cabe suponer que los ancestros innominados eran el coronel Isidoro Suárez, que peleó en Junín a las órdenes de Simón Bolívar (batalla menos relacionada con la ya declarada independencia de las provincias unidas o desu-

nidas del Río de la Plata que con el destino de la América hasta entonces española), y el coronel Francisco Borges, de quien el doctor Bloom jamás sospechó que pudiera estar del lado de los rebeldes en esa guerra civil que en 1874 tuvo un episodio decisivo en la batalla de La Verde. Me imagino a ese mismo analista enfrentado a las cariñosas lomas orientales, los ardientes esteros paraguayos y la pampa rendida de la «Inscripción sepulcral» dedicada al coronel Borges en *Fervor de Buenos Aires*. o a estos versos de «La suerte de la espada» *(La moneda de hierro)*: «La azul Montevideo / largamente sitiada por Oribe, / el Ejército Grande, la anhelada / y tan fácil victoria de Caseros, / el intrincado Paraguay, el tiempo, / las dos balas que entraron en el hombre, / el agua maculada por la sangre / los montoneros en el Entre Ríos, / la jefatura de las tres fronteras, / el caballo y las armas del desierto, / San Carlos y Junín, la carga última...». Probablemente sobrevolaría esa tiniebla, en busca de ocasiones propicias para las ocurrencias brillantes.

El ejemplo invocado pretende dejar de manifiesto la evidencia de que entre Borges y sus lectores (argentinos, desde luego) mediaban referencias históricas compartidas. Eso no significa que las mentes argentinas estén especialmente capacitadas para acceder a la obra de Borges. Aventuro simplemente (aun a riesgo de equivocarme) que las probabilidades de que Rosas o Sarmiento irrumpan en una conversación son menores en Madrid o en Helsinki que en Buenos Aires o en Comodoro Rivadavia. Por supuesto, cualquier lector puede corregir sus carencias: la literatura es para quien la trabaja, lo que me anima a concluir sencillamente que es aconsejable contar con alguna información sobre la historia argentina para acercarse a no pocos textos de Borges. No resulta baladí entender lo que se lee, sobre todo cuando se intenta escribir sobre ello. Borges, por lo demás, no suele dar tregua, y en «El tamaño de mi esperanza» pasaba de las referencias al pasado nacional a ocuparse de una literatura donde lo criollo

apenas parecía representado en el siglo XIX por páginas de Lucio V. Mansilla, de Estanislao del Campo o de Eduardo Wilde, y que en tiempos recientes solo contaba (a la hora de rastrear «lo elemental, lo genésico») con Evaristo Carriego, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. No es de extrañar que en *El tamaño de mi esperanza* al artículo homónimo siguieran «El *Fausto* criollo», «La pampa y el suburbio son dioses» y «Carriego y el sentido del arrabal», a los que cabría añadir «La tierra cárdena», ocasión para celebrar el «desinglesamiento» de Guillermo Enrique Hudson, el autor de la novela *The Purple Land:* «un libro más nuestro que una pena, solo alejado de nosotros por el idioma inglés, de donde habrá que restituirlo algún día al purísimo criollo en que fue pensado», definición sin desperdicio cuyo comentario podría llevar a una polémica que estas páginas no pretenden.

En esos ensayos y en otros iban perfilándose los factores decisivos a la hora de configurar la identidad criolla: «la pampa y las afueras son enternecedoras de todo mirar argentino y son patrias manifiestas de nuestro sentir», se lee en «La pampa» (*La Prensa,* 27 de mayo de 1927), resumiendo lo antes planteado al respecto. Borges, que para la percepción reverencial de la llanura decía tener a su favor el ser «nieto y hasta bisnieto de estancieros» («La pampa y el suburbio son dioses»), contó con la ayuda inicial de Hilario Ascasubi, quien le ofreció su totalidad en *Santos Vega o los mellizos de La Flor,* y luego con la de cuantos hubieran colaborado en la construcción de un escenario natural en el que basar la psicología colectiva que conformaría el ser argentino. La poesía gauchesca, cuyos últimos representantes parecían ser los orientales Pedro Leandro Ipuche y Hernán Silva Valdés, resultó fundamental en la configuración de ese paisaje, que no era tanto una realidad como una percepción o un sentimiento, estimulados también por Esteban Echeverría, por Sarmiento y por cuantos hubieran contribuido a crear tal escenario. Pero la convicción de que la pampa había logrado ya

su inmortalización literaria inclinó las preferencias de Borges hacia Buenos Aires, ciudad que comporta otro reto para el lector ajeno a ella. Desde luego, siempre se pueden ignorar las referencias a lugares desconocidos y fijar la atención en los sentimientos de quien los evoca, como Borges apuntó al comentar *Aldea española* de Baldomero Fernández Moreno (*Martín Fierro*, 22, 10 de septiembre de 1925), pero esa facilidad comporta una pérdida excesiva en la lectura de textos donde Buenos Aires es una presencia constante.

El joven Borges buscó inspiración en la espontaneidad antes ignorada de un paisaje urbano caracterizado por una perspectiva horizontal de casas bajas, fatalistas y pusilánimes, cuyo persistente orden geométrico de cuando en cuando rompían las plazas con la nobleza de sus fuentes y sus árboles, según permiten comprobar los poemas reunidos en *Fervor de Buenos Aires*. Razonablemente podía proclamar en la nota «A quien leyere»: «Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellos supe de amor, de pena y de dudas». Buenos Aires ocuparía desde entonces un lugar preferente al abordar la construcción de una literatura nacional: aquella ciudad innumerable era «cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá [sic] taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra», según puede leerse en «El tamaño de mi esperanza», donde Borges formulaba el propósito de encontrar para ella «la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica» acordes con su grandeza, a la vez que asignaba a sus barrios distintas peculiaridades del carácter criollo.

Uno de esos barrios habría de merecer especial atención. Algo ocurrió una noche en la que Borges peregrinó a su patria chica de Palermo, arrojó al Maldonado su latinidad e invocó

los manes de Carriego y de Rosas, según hizo constar cuando comentaba *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal (*Martín Fierro*, 36, 12 de diciembre de 1926). Real o imaginada, esa noche tuvo que ser previa al prólogo «Al tal vez lector» de *Luna de enfrente*, donde esos númenes tutelares del barrio ya están presentes, respaldando la convicción de que las nuevas obras duraderas se ocuparían de «la reciedumbre de los malevos» y de «la dulzura generosa del arrabal». Él se había interesado antes por la segunda, pero por entonces parecía decidido a ocuparse de la primera, siempre con la ayuda de cuantos habían abierto esas opciones para una literatura propia. No en vano observó que los versos de Carriego significarían menos para un lector chileno que para él, que les maliciaría «las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores del paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco» («Las dos maneras de traducir», *La Prensa*, 1 de agosto de 1926). Por suerte para los chilenos y aun para los españoles, Buenos Aires no fue para Borges solo una experiencia directa: como la pampa y los gauchos (y la historia nacional), su ciudad fue sobre todo lo que la literatura argentina y él mismo decían y sentían de ella, y aun lo que no decían pero dejaban adivinar, como cuando él halló en Almafuerte la vehemencia o la pasión del arrabal que Carriego no supo mostrar. A nadie están vedados esos territorios.

Amparados en que descienden de los barcos, algunos escritores argentinos se han declarado alguna vez especialmente capacitados para hacer suya toda la tradición cultural de Occidente y aun la universal. Borges no fue una excepción, como permite comprobar «El escritor argentino y la tradición» (*Sur*, 232, enero-febrero de 1955), donde insistió en que la literatura gauchesca era un género literario tan artificial como cualquier otro, rechazó por europeo el culto del color local, adujo que Edward Gibbon (*Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*) no había encontrado camellos en el

Corán para confirmar la condición árabe de ese libro, declaró felizmente olvidados sus intentos de redactar el sabor y la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires, vindicó (frente a los nacionalistas) la capacidad de las mentes argentinas para hablar del universo y declaró como tradición argentina toda la cultura occidental. Por cierto, él nunca se había abstenido de opinar sobre el universo: sus cartas a Maurice Abramowicz y a Jacobo Sureda demuestran que ya durante su primera estancia en España era un argentino extraviado en la metafísica, lo que en los primeros años veinte permitieron comprobar artículos como «El cielo azul, es cielo y es azul», «La nadería de la personalidad» o «La encrucijada de Berkeley», antes de que en «El tamaño de mi esperanza» propusiera un criollismo «conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte»: un criollismo como el que le permitiría anular el tiempo con ayuda de las generaciones invisibles de criollos enterradas vivas en los laberintos del truco. Desde la arrogancia juvenil de entonces hasta la tardía aceptación de que negar el yo o el tiempo no son sino desesperaciones aparentes y consuelos secretos discurre un largo camino sin solución de continuidad, que, visto como un proceso, desaconseja (creo) cualquier esfuerzo para hacer de Borges un nominalista, un idealista, un cabalista, un escéptico o un gnóstico. Como es otra la cuestión que nos ocupa, en relación con las afirmaciones de Borges cabe argüir que desdeñar el pasado propio o ajeno no equivale a abolirlo, y que declararse heredero de la cultura occidental (si es que eso significa algo) no equivale a llegar plenamente a los lectores de cualquier latitud. En «El escritor argentino y la tradición», el propio Borges suministra una prueba al informar de que sus amigos habían encontrado al fin el sabor de las afueras de Buenos Aires en «La muerte y la brújula», precisamente cuando él no se había propuesto encontrarlo. La referencia a sus amigos no es desdeñable: indica que escribía sobre todo para ellos (lo confirman a menudo las dedicatorias o la inclusión de sus nombres en los textos), círculo que cabe ex-

tender a cuantos seguían una producción que en su mayor parte se iba dando a conocer paulatinamente y dispersa en revistas y periódicos. Esos destinatarios (las concreciones físicas más acordes con el lector implícito, si nos resignamos a la jerga académica) eran los requeridos por escritos que abundaban en alusiones y sobrentendidos, en referencias más o menos directas a lo ya dicho para evitar reiteraciones, aunque sobran pruebas de que Borges no veía problema alguno en trasvasar literalmente frases y hasta párrafos enteros de un texto a otro.

Con esas consideraciones ha pretendido anticipar que en *Ficciones* y *El Aleph* (volúmenes insistentemente propuestos al lector, como si ellos agotaran la obra de Borges) el escritor criollista solo quedó abolido para los ignorantes de su existencia. «La muerte y la brújula» es una prueba de que Buenos Aires se mantuvo en ocasiones presente. Borges se empeñó en aclararlo, quizá porque no era necesario, y nada tengo que añadir, salvo que me atrevo a encontrar en los lejanos versos de «Viñetas cardinales de Buenos Aires» (*Inicial*, 11, febrero de 1927) el embrión de la visión geométrica de la ciudad que ese relato incluye; hasta en la referencia a «la dársena inmediata, de agua rectangular» (p. 99), que ayuda a imaginar el este, escucho un eco de «el agua cuadrada de la dársena» de «Alba desdibujada» (*Fervor de Buenos Aires*). Apunto, además, otra circunstancia argentina: tal vez el caudillo del distrito fabril donde medraban pistoleros como Red Scharlach no hubiera sido «barcelonés» de no haber existido Alberto Barceló, intendente de Avellaneda. Por lo demás, las referencias urbanas pueden resultar significativas en otras ficciones. Quizá pudo ser otro cualquiera el periplo seguido por el narrador de «El Zahir» desde que en el almacén de Chile y Tacuarí (en Monserrat) entró en contacto con la moneda fatídica hasta deshacerse inútilmente de ella en las inmediaciones de la estación Urquiza, pero el traslado desde el norte a la calle Aráoz y luego al sur (tal vez por la plaza Garay, mencionada al final) permite por sí solo subrayar el de-

terioro económico que afectó a Teodelina Villar. Quizá la vaga mención del Noroeste y del barrio del Once basta para acentuar la atmósfera suburbial de «La espera». Quizá la estación de Constitución y la calle Brasil muestran que la inmersión de Dahlmann en el mundo antiguo y firme del Sur ya ha comenzado antes de montar en el tren que lo llevará a esa muerte que en el hospital él hubiera elegido o soñado. Vivir «por Almagro, en la calle Liniers» (p. 167), y trabajar en una fábrica hacia la calle Warnes remiten al medio proletario de Emma Zunz, y la sola mención del infame Paseo de Julio debería bastar para que su voluntaria deshonra contara con el ambiente portuario y meretricio adecuado. Tal vez la ironía del narrador y el carácter paródico de «El Aleph» se enriquecen al ambientar a Carlos Argentino Daneri en el entorno de la plaza Constitución, en esa calle Garay donde Zunino y Zungri construyen un salón-bar capaz de parangonarse «con los más encopetados de Flores» (p. 231), y en cuyas cercanías se puede encontrar tanto la calle Bernardo de Irigoyen como la esquina de Caseros y Tacuarí en que se localizaba la «seriedad proverbial» (p. 232) del bufete del doctor Zunni; tal vez la mención sucesiva de la calle Once de Setiembre (Belgrano) y de la parroquia de la Concepción (Monserrat) no era menos eficaz que las de Queensland, Veracruz y Brighton a la hora de burlarse del dispar y disparatado poema en el que Daneri, con la inestimable ayuda del Aleph, pretendía versificar toda la redondez de la Tierra.

No insistiré en la condición «argentina» de los relatos que de un modo u otro operan sobre la tradición gauchesca. A la hora de defender la grandiosidad de la pampa, Borges argüía que la memoria y el entendimiento intervienen en su percepción, e invocaba en su apoyo los recuerdos de lo descrito o meramente aludido por Domingo F. Sarmiento, Juan Godoy, Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi, José Hernández, Rafael Obligado y aun por el escocés Robert Bontine Cunninghame Graham. Enriqueciendo mi lectura de esas derivaciones de

Martín Fierro que son «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» o «El fin», a las aportaciones de los mencionados yo puedo añadir páginas de Lucio V. Mansilla, de Eugenio Cambaceres o del propio Borges, con reflexiones como las que he referido y con los numerosos textos en que se ocupó de la poesía gauchesca. Al volver sobre las últimas páginas de «Historia del guerrero y de la cautiva» tampoco puedo prescindir del famoso poema de Echeverría, ni de *Una excursión a los indios ranqueles*, ni aun de las memorias de Santiago Avendaño o de noticias sobre la amistad del coronel Borges con el cacique general Cipriano Catriel, víctimas los tres de la fracasada rebelión acaudillada por Bartolomé Mitre en 1874. Al cabo, también las lanzas del desierto encontraron algún espacio en la obra de Borges: la tardía «Milonga del infiel» es quizá su muestra mejor. La memoria no solo interviene en la percepción de la realidad, también en la de los textos.

«Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia» (p. 125), esa calle que separa los barrios de San Nicolás y Monserrat para luego prolongarse hacia el oeste. Esa aseveración incluida en «El Sur» exige saber que para Borges la diferencia entre el norte y el sur no era tanto geográfica como imaginada o sentida: «el Norte es nuestra nostalgia de Europa, el Sur nuestra nostalgia del pasado» («El advenimiento de Buenos Aires», *Crítica*, 30 de noviembre de 1956), resumió en sentencia que explica las referencias a ese espacio impreciso al que hizo depositario último del tiempo perdido, un tiempo que geográficamente podría haberse localizado también en Palermo o en cualquier otro territorio de los suburbios de la ciudad y de la provincia. Tal vez el significado de ese relato se alcanza mejor si se tienen en cuenta las connotaciones que enriquecían las referencias al norte y al sur en la ciudad de Buenos Aires. No insistiré en esa definición del Norte, exacta a la que en su juventud había aplicado Borges al modernismo para desdeñarlo, y que bien podía resumir la condición cosmopolita que se atribuye a su obra, también

por eso argentina. Sí me interesa la del Sur, porque, más allá de los restos del pasado que Borges pudo detectar en el Buenos Aires o en la Argentina de su tiempo, acertaba a resumir la significación antaño adjudicada a 'pampa' y 'arrabal', esas palabras argentinas que ningún español podría sentir, al menos según pudo leerse en «El idioma de los argentinos». Con ellas tiene que ver el destino de Dahlmann y con ellas guardan estrecha relación no pocos relatos posteriores. Me satisface reencontrar en «La intrusa» el interés en la índole de los orilleros antiguos, y que Rosendo Juárez regrese para aclarar lo referido en «Hombre de la esquina rosada», y comprobar en «La noche de los dones» que algo quedaba de los «goces literarios» que las novelas de Eduardo Gutiérrez le habían procurado en su juventud, según hiciera constar en «La fruición literaria» *(El idioma de los argentinos)*. Otro tanto puedo decir de las menciones de *La tapera* de Elías Regules, que [Álvaro Melián] Lafinur cantó con apoyo de una guitarra en «El encuentro», y que en Ginebra silbaba y trataba de entonar el joven Borges recuperado por el Borges maduro frente al río Charles en «El otro»: en los años veinte *La tapera* ya estaba entre los textos literarios que lo habían ayudado a leer con emoción el poema «El rancho» de Silva Valdés.

No tengo razones para cuestionar que Borges descubriera el elemental sabor de lo heroico en versos de la *Eneida*, en la balada anglosajona de Maldon, en la *Canción de Rolando*, en Victor Hugo y demás obras o autores recordados cuando un episodio de la *Heimskringla* le dio ocasión de referirse a ese reiterado hallazgo en «El pudor de la historia» (*La Nación*, 9 de marzo de 1952). Sí puedo añadir que encontró lo que andaba buscando, y que no era muy diferente de lo que enriquecía desde siempre las evocaciones de sus antepasados militares. Pero el primitivismo de las sagas de Islandia quizá resulte menos acorde con la memoria de esos ancestros que con lo que en los años veinte le revelaron unos versos de Miguel A. Camino («El tango», *Chaquiras*, 1926) sobre los

orígenes del tango: «Lo apadrinó la corneta / del mayoral del tranvía, / y los duelos a cuchillo / le enseñaron a bailar». El tango se había hecho presente ya en «Buenos Aires», propuesto a los ultraístas españoles «como un eficaz turrón de azúcar que endulzase él solo la ciudad desdibujada y lacia», y, en efecto, por un tiempo compartió en los poemas de Borges la ternura de las tapias celestes («Villa Alvear»), o acompañó efusiones sentimentales, como en «Soneto para un tango en la nochecita» o en ese «Tarde cualquiera» que registró las para mí alguna vez enigmáticas menciones de *El flete, La payasa, Sin amor* y *El cuzquito*, que allí «cavaron como penas la hora perdida y grande» *(Luna de enfrente)*. Ahora versos ajenos le animaban a dejar a un lado el poema de Buenos Aires que entretejerían los tangos «y que no sabe de otros personajes que el compadrito nostálgico, ni de otras incidencias que la prostitución» («Después de las imágenes», *Proa*, 5, noviembre de 1924), un poema que también pareció ajustado al ocio mateador, a la criollona siesta zanguanga y a las trucadas largueras de zonas como Núñez o Villa Alvear, ajenas al centro babélico, para atribuir a su música «una motivación belicosa, de pelea feliz», que de algún modo él mismo ya creía haber intuido: «Ignoro si esa motivación [la aducida por Camino] es verídica: sé no más que se lleva maravillosamente bien con los tangos viejos, *hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor*, como los describí en otras páginas», explicaba en «Ascendencias del tango» *(El idioma de los argentinos)*. En efecto, así lo había descrito en «Carriego y el sentido del arrabal»; después no tenía más que fijarse en «El alma del suburbio», donde «al compás de un tango, que es *La morocha*, / lucen ágiles cortes dos orilleros», y que descubrir en el «El guapo» a un «cultor del coraje», como *Evaristo Carriego* permite comprobar. No es difícil seguir las consecuencias de esa revelación, que algún tiempo después culminaron en «Hombre de la esquina rosada». Ya había propuesto y a veces desechado valoraciones diversas del

tango cuando en 1955, en el Prólogo para la segunda edición de *Evaristo Carriego*, decidió sustituir el recuerdo de su infancia en Palermo por el recuerdo de su infancia en un jardín, tras una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Fue la ocasión propicia para decidir que no había descrito el barrio real, sino el que hubiera querido que fuera: el acorde con la incorporación de «Historia del tango», ensayo donde los pendencieros tangos antiguos no solo aventajaron a los poetas (incluidos los rapsodas griegos y germánicos) a la hora de expresar la convicción de que pelear puede ser una fiesta; *El Marne* y *Don Juan* también permitirían a Borges (y a los argentinos) elaborar un pasado apócrifo en el que haber cumplido con las exigencias del valor y del honor: «un turbio / pasado irreal que de algún modo es cierto, / el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio», según los versos finales de «El tango».

Las limitaciones de mi conocimiento de la literatura argentina desaconsejan señalar en la obra de Borges caracteres de difícil comprobación y que resultarían discutibles incluso para los argentinos, como sus disputas sobre lo nacional y lo cosmopolita han dejado incesantemente de manifiesto. Algo cabría deducir del hondo criollismo que Borges encontró en un hombre «de finura y de fuerza» como Eduardo Wilde, «gran imaginador de realidades experienciales y hasta fantásticas» *(El idioma de los argentinos)*, y no es imposible que en sus propios textos la emoción se viera contenida por «el pudor argentino, la reticencia argentina» (p. 305) que él advirtió en sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, incluso cuando incluían ruiseñores o espejos. Sobre su poesía de madurez (toda la escrita desde los años treinta) nada voy a añadir, salvo que no contradice esta afirmación suya, registrada en el Prólogo a *El oro de los tigres:* «si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta

España». Razonar la verdad de esa declaración supondría dar a la obra de Borges una significación española e hispanoamericana que no pretendo ahora, así que me limitaré a insistir en la conveniencia de abordar su obra sin ignorar las circunstancias del escritor, sus emociones y las que procuraba suscitar en aquellos a los que se dirigía. Una vez más me lo exige la presencia de Buenos Aires, incluso cuando la celebridad propició los viajes a diversos países y las visitas a numerosas ciudades. Nunca faltó quien se las describiera, pero Borges no las vio, y no solo a causa de la ceguera: a esos espacios se imponía «la insufrible memoria de lugares de Buenos Aires / en los que no he sido feliz / y en los que no podré ser feliz», según confesaría en «East Lansing» *(El oro de los tigres)*; era la obsesión que lo acompañaba cuando «a orillas del Red Cedar» entretejía endecasílabos «para no pensar tanto en Buenos Aires / y en los rostros queridos» («Heráclito», *La moneda de hierro*). No en vano Borges declaró que hasta sus pesadillas ofrecían una topografía en las que estaban siempre ciertas esquinas de su ciudad: «Tengo la esquina de Laprida y Arenales o la de Balcarce y Chile» («La pesadilla», *Siete noches*), precisaba, e incluso bromeó al extraer conclusiones de esa actividad onírica que invariablemente —aunque su cuerpo físico estuviera «en Lucerna, en Colorado o en El Cairo»— remitía a la capital argentina: «¿Quiere esto decir que, más allá de mi voluntad y de mi conciencia, soy irreparablemente, incomprensiblemente porteño?» («Los sueños», *Atlas*). Estas evidencias dejan patente la verdad esencial que dos versos añadidos tardíamente al citado poema «Arrabal» —los leo en *Poemas (1922-1943)*— se animaban a declarar: «Los años que he vivido en Europa son ilusorios. / Yo siempre he estado (y estaré) en Buenos Aires».

Estas páginas no dan para más. Las inicié sin saber cómo llegar a la última, pero *here and here did Borges help me*, como Inglaterra acudió en socorro de Browning y como Buenos Aires lo ayudó a él cuando recuperaba el barrio de Palermo

en *Evaristo Carriego*. No creo haber anotado sino lo que he leído en sus textos, reiterando a veces las mismas palabras. Dondequiera que esté, Borges no se molestará: en alguna ocasión entendió que quienes minuciosamente copian a un escritor lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, porque sospechan que apartarse de él es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Más de una vez he sentido que la casi infinita literatura estaba en ese escritor argentino atraído por otras músicas, pero cuyo destino fue la lengua castellana, el bronce de Francisco de Quevedo. En 1958, en nota incluida en la plaqueta *Límites*. Borges decía haber comprobado en los poemas allí reunidos que su comercio con la obra de Quevedo, de Lugones y de Darío no había sido enteramente vano, mientras le inquietaba la ausencia de ecos de otras voces para él más íntimas como la de Swinburne o la de Wordsworth: «el idioma no es solo un instrumento sino una tradición y un destino», fue su explicación para ese hecho constatable en toda su obra. Bienaventurados
los lectores que podemos compartir
con él ese destino y
esa tradición.

Alberto Giordano

BORGES ENSAYISTA. LA ÉTICA DE UN LECTOR INOCENTE

En la breve nota que precede y da título a la compilación de sus ensayos literarios, Virginia Woolf esbozó la figura de un lector capaz de decidir sobre la grandeza poética de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su «instinto» y sin pretensiones de sabiduría perdurable ni de objetividad. Lo llamó «lector común», citando una ocurrencia del doctor Johnson, para diferenciarlo del crítico y del académico, que sí tienen que someter sus juicios estéticos al tribunal de las creencias autorizadas por el deseo de imponerlos como verdaderos a una audiencia de consumidores o de especialistas. Libre de compromisos institucionales, de la presión que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones, el lector común puede permitirse ser «apresurado, impreciso y superficial», por lo mismo que se permite «el afecto, la risa y la discusión» apasionada, porque sus criterios son soberanos, al estar fundados únicamente en la propia convicción y la propia sensibilidad [Woolf, 2009: 9-10]. Cuando lo gana el deseo de contar y reflexionar sobre sus experiencias por escrito, el lector común se convierte en ensayista, alguien que, como quería Montaigne, no oculta sus inepcias, ni se preocupa ante la posibilidad de equivocarse o contradecirse, ya que no pretende dar a conocer las cosas sino a sí mismo, sus inclinaciones y sus facultades, con todo lo que la subjetividad tiene de cambiante y equívoco.

Borges es un heredero prodigioso —por el talento para apropiársela creativamente— de la espléndida tradición del ensayismo inglés. En el Prólogo de *Nueve ensayos dantescos*, cuando se lamenta por la imposibilidad de frecuentar la *Comedia* con la dichosa «inocencia» de alguien que desconociese su abrumadora condición de monumento cultural, fantasea, sobre las huellas del doctor Johnson y Woolf, con un lector capaz de encarnar la ética (el arte de vivir las intensidades literarias) que profesa el «lector común». Si pudiésemos leer el poema de Dante con inocencia, conjetura Borges,

> lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o lo grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres menos abrumadores y harto más deleitables; en primer término quizá, el que destacan los dantistas ingleses: la variada y afortunada invención de rasgos precisos [Borges, 1982a: 86].

Para el lector avisado en el que se termina convirtiendo cualquier escritor, sobre todo los que cuentan, como Borges, con un dominio reflexivo de sus recursos, la lectura «inocente» es una especie de paraíso perdido en el que todavía no existían los prejuicios culturales que se adquirieron con el oficio. Pero cuando el escritor se aventura por los caminos del ensayo, para intentar configurar lo irrepetible de sus experiencias con formas literarias que lo conmovieron íntimamente, la inocencia se transforma en utopía crítica, una meta acaso inalcanzable pero deseada, a la que solo es posible aproximarse gracias a un ejercicio de desprendimiento y depuración de lugares comunes con pretensión de verdad. Como en toda encrucijada ética, las decisiones del ensayista tienen que interrogar, e incluso ignorar, el valor de las creencias consensuadas para dar lugar a la afirmación singular de las propias potencias.

A los prejuicios que las instituciones culturales buscan establecer como evidencias, para imponer criterios de valoración

que justifiquen y expliquen la existencia de lo literario, Borges les da el nombre de «supersticiones». Sergio Pastormerlo indicó la procedencia de este término que alude a creencias convencionales o fingidas: los ensayos críticos de Paul Groussac sobre los clásicos. También se lo puede remitir a la filosofía de Baruch Spinoza, en particular, al Prólogo del *Tratado teológico-político*, ya que para Borges las supersticiones son, antes que certidumbres falsas, creencias que apartan a la sensibilidad del lector de sus potencias de actuar, de gozar e imaginar sin inhibiciones, conforme a lo intransferible de sus apetencias. En «La supersticiosa ética del lector», encontramos una descripción precisa y convincente de esta afección que sufren los lectores demasiado informados y complacientes con lo que reclaman las convenciones culturales:

Los que adolecen de esa superstición [la superstición del estilo] entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. [...] Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también (p. 283).

A estos lectores que actúan como críticos potenciales, porque subordinan la emoción a las imposturas de un saber que consideran especializado, Borges opone la ficción de un lector irresponsable, que aprendió a no dejar pasar las señales

de lo misterioso que a veces despuntan en un texto y a renunciar metódicamente a cualquier certidumbre que pudiese obstruir o debilitar esa manifestación incierta. Si el hecho literario es, quizá, una promesa de sentido que vive de su aplazamiento, la «inminencia de una revelación, que no se produce» (p. 355), la ocurrencia borgiana del lector «inocente» sugiere que solo participará en ese acontecimiento paradójico quien pueda aligerar su discurso de certidumbres teóricas o historiográficas, y desprenderlo de valoraciones consensuadas e intimidatorias.

Cuando escribe sus lecturas de la *Divina comedia*, en breves ensayos dirigidos a un público no académico, Borges juega, con irresponsable seriedad, a ser un lector «inocente» que no presta atención a lo que el poema tiene de «universal», «sublime» o «grandioso», sino a la invención, a veces involuntaria, de «pormenores» novelescos. Juega a desatender los imperativos de la Tradición para recuperar el placer infantil de los hallazgos curiosos. Por eso casi no muestra interés en la articulación de las grandes secuencias simbólicas (los periplos míticos o místicos), ni en las intrincadas combinaciones de temas y motivos, ni en los abigarrados conjuntos de personajes. Cuando los tiene en cuenta, es solo como contextos de aparición de un detalle anómalo, pero no para reducir el detalle a la representación del contexto, sino para hacer más sensible el carácter irreductible de *esa* curiosidad, para mostrar cómo se desprende de cualquier totalidad de sentido y neutraliza su identificación con algún valor trascendente. Vale la pena recordar algunos de los motivos dantescos que atraen y desencadenan la escritura ensayística de Borges, para hacer evidente que se trata, en todos los casos, de puntos de enrarecimiento o vacilación en los que la significación se configura como ambigua: una «discordia» casi imperceptible en la construcción poética del castillo que aparece en el canto IV del *Infierno:* la incertidumbre, cifrada en un verso del *Infierno*, acerca del canibalismo que Ugolino

della Gherardesca habría ejercido sobre sus hijos; la paradójica compasión con la que Dante escucha el relato de Francesca, condenada por la voluntad moral del propio Dante al Infierno; dos «anomalías» en la representación gloriosa de Beatriz cuando Dante la encuentra al entrar al Paraíso; la inquietante sonrisa de la Amada al desaparecer de la vista del poeta definitivamente.

La escritura como ejercicio retórico que señala y despliega los atractivos intelectuales o estéticos de un detalle marginal, de algo que aparece como anómalo en el contexto de una obra, una tradición o una disciplina, es el principio compositivo de muchos ensayos borgianos. Si pensamos en la filosofía, a la que él considera otro registro de la imaginación ficcional, los motivos que atraen el interés de Borges forman un conjunto heteróclito de ocurrencias que impresionan por su textura tropológica antes que por su densidad conceptual: la metáfora pascaliana de la esfera infinita, que entredice la naturaleza ominosa de la divinidad y del universo; la paradoja de Aquiles y la tortuga, atribuida a Zenón de Elea, que abre «intersticios de sinrazón» a través de los que se revelaría el carácter ilusorio del mundo; la tesis «espléndida», aunque poco convincente, de J. W. Dunne sobre la regresión infinita, tesis según la cual el porvenir ya existe, tal como lo probarían los sueños premonitorios (pp. 360-361) [Borges, 1971: 13-17; 31-85; 149-156). También son curiosidades en los límites de lo fútil los motivos que llevan a Borges a intervenir imaginariamente en discusiones teológicas, como las que se tramaron alrededor de la duración del Infierno (pp. 289-293), o a propósito de esa invención «teratológica» que es el dogma de la Trinidad [Borges, 1996: 55-60]. Estos ensayos de tema teológico, escritos por alguien que confiesa una atracción incrédula pero persistente hacia sus complejidades, son la mejor ocasión para apreciar la audacia de algunas operaciones críticas o irónicas que realiza la escritura del ensayo sobre la superficie discursiva de los saberes

que aspiran a la pretenciosa condición de verdaderos y definitivos.

La atracción impía de Borges por las curiosidades teológicas, lo que él mismo denomina su condición de *amateur*, lo sitúa desde un punto de vista justo para recuperar el trasfondo de excentricidades y misterios sofocados que el dogma disimula y envuelve. Desde ese punto de vista conviene examinar la composición de «La duración del Infierno» para advertir su carácter juguetón e insidioso. En forma alternada y de acuerdo con un orden de inverosimilitud creciente, Borges evalúa los argumentos que niegan o validan la atribución de eternidad al Infierno. Los primeros efectos disuasorios provocados por la perspectiva del *amateur* los identificamos con las resonancias que despierta el uso de dos términos de procedencia retórica: «argumentos» e «inverosimilitud». A través de ese discreto expediente se abre una vía promisoria para los desenmascaramientos. En la escritura del ensayo el corpus teológico deviene *disputatio:* campo de batalla en el que se enfrentan interpretaciones antagónicas. El desborde se acentúa cuando el ensayista valora los argumentos no por su consistencia teológica, sino por lo que tienen de «importantes y hermosos» (p. 295), por su eficacia «dramática», antes que por su virtud lógica. En esa misma dirección oblicua, otro sonoro golpe de extrañamiento lo da la descalificación de «las razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del Infierno» (p. 296), por «frívolas» y «engañosas», primero, por «policiales» y «disciplinarias», después. Las impertinencias de Borges recuerdan las conclusiones a las que llega Roland Barthes después de leer, al detalle, algunos textos etnográficos de Georges Bataille: por la intrusión del valor, por la puesta en juego de valores que se imponen como ajenos a un orden de razones establecido, la escritura del ensayo excede e impugna las pretenciones del saber. Obligado por ese exceso a quitarse la máscara, el saber descubre su verdadero rostro: se muestra como ficción interpretativa

[Barthes, 1976: 41-58]. La mirada extrañada de Borges ilumina, con una luz sesgada, el corazón secreto de las creencias piadosas: las especulaciones teológicas no serían más que ejercicios retóricos, o, si se prefiere una fórmula más frecuentada, la teología no es sino una rama de la literatura fantástica. Se podría hablar aquí de «retorización de la teología», como se ha hablado de «literaturización del saber» a propósito de los ensayos borgianos de tema filosófico (ensayos en los que la metafísica declina su condición de saber venerable para convertirse en la ocasión de que un lector *amateur* experimente el más filosófico de los afectos: el asombro ontológico) [Giordano, 2005: 70].

Los modos en los que el ensayo borgiano procede con las disciplinas, para desestabilizar sus fundamentos y usufructuar creativamente de su carácter ficcional, son similares a los que pone a prueba cuando dialoga con obras literarias expropiadas por la Tradición. Volvamos sobre los *Nueve ensayos dantescos*. Se dejan leer como una serie de notas al pie de página escritas a partir de un conjunto de detalles curiosos hallados en la *Comedia*. Pero no hay que confundir esta práctica de la notación marginal con los afanes filológicos de la crítica erudita. Las notas de Borges quieren ser algo más que un añadido a la monumental bibliografía especializada, algo más que un aporte personal a la infatigable glosa que acompaña, desde hace siglos, la lectura del poema. Por un desplazamiento en el que se define la singularidad de su ética ensayística, Borges apunta desde los márgenes hacia lo esencial de la *Comedia*, que no es su centro, sino, más bien, el proceso de su descentramiento infinito. Se podría afirmar que cada detalle vale para Borges por todo el poema, no porque lo represente de acuerdo con una lógica metonímica, porque dé una versión microscópica de su grandiosidad, sino porque en la lectura de ese detalle circunstancial se pueden experimentar todas las potencias de conmoción y de goce que envuelve la escritura de Dante. Si cada pormenor vale por la totalidad de la *Comedia* es porque esa totalidad verbal se convirtió, para un

lector «inocente» atraído por su rareza, en objeto amoroso y, se sabe, basta con un rasgo de la persona amada, incluso menos: con su recuerdo, para experimentar todo lo que puede la pasión.

El detalle que atrae la atención del ensayista y lo hace olvidar circunstancialmente la totalidad canónica de una obra vale por esta porque instaura un nuevo punto de vista para pensarla, fundado en los afectos que intervienen en la lectura de lo que entredice su aparición. La adición de un recuerdo patético en el final de una sextina del *Martín Fierro* vale por todo el poema de Hernández, no porque condense la eficacia del conjunto de sus técnicas compositivas, sino porque desde su «postulación de la realidad» se puede leer el poema de un modo inédito, como una novela (pp. 257-278). De la misma forma, los versos del *Paraíso* que contienen la sonrisa equívoca de Beatriz antes de desaparecer definitivamente valen por toda la *Divina comedia,* no porque en ellos se condensen sus sentidos alegóricos, sino porque desde el patetismo que los recorre, y que suspende la intencionalidad doctrinaria y edificante, se puede, inesperadamente, leer el poema de Dante como una conmovedora historia de amor no correspondido (pp. 462-468).

La emergencia del detalle suplementario se convierte en una perspectiva capaz de reformular conjeturalmente el sentido de la totalidad gracias a la convicción y la emoción que intervinieron en el acto de localizarlo. El recorrido que traza la lectura de los ensayos borgianos, a fuerza de «inocencia» e imaginación, más que de ingenio, va —como se dijo— desde los márgenes de la obra, allí donde despunta el detalle insólito, hacia lo esencial: su descentramiento y su metamorfosis. La fuerza crítica de este desplazamiento se vuelve más intensa cuanto mayor resulte la solidez institucial de lo que la padece, cuanto más firme sea su valor como documento o monumento cultural. En el caso de la lectura ensayística de los «clásicos», esas obras que la Tradición juzga como vene-

rables porque darían voz al espíritu de una nación o un pueblo, las tensiones entre conservación y exceso tienden a intensificarse. En dos ocasiones Borges se ocupó de formular los problemas hermenéuticos derivados de esas tensiones, dos ensayos que llevan el mismo título: «Sobre los clásicos». El primero y más conocido ocupa las últimas páginas de *Otras inquisiciones* a partir de la edición de 1966. Borges, que declara haber cumplido más de sesenta años, decide hacer a un lado las definiciones autorizadas (Sainte-Beuve, Arnold, Eliot) para comunicar sus propios pensamientos sobre la cuestión. No serían las virtudes intrínsecas de las obras lo que permite considerarlas como «clásicos», sino la vida que le procuran quienes decidieron leerlas «como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término» (p. 429). Es lo que habría conseguido Borges, por una vía paradójica, con la *Divina comedia*, al despojarla de su grandiosidad y su apariencia de texto sublime para convertirla en una «antología casual» de circunstancias felices o conmovedoras. «Clásico», dice el narrador de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», es un texto «capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (p. 162), aquello en lo que una obra venerada puede convertirse cuando se la reescribe con audacia y sin supersticiones, como hizo Borges con el *Martín Fierro* en dos cuentos y algunos ensayos.

La otra versión de «Sobre los clásicos» también ayuda a situar los alcances éticos de los gestos ensayísticos de Borges que desoyen los imperativos de la Tradición. Después de examinar la situación de las literaturas centrales (la francesa, la inglesa, la italiana y la alemana), e ironizar sobre la decisión de erigir al *Quijote* en el clásico mayor de la literatura española, Borges considera la promoción del *Martín Fierro* a epopeya nacional argentina. La tesis le parece «estrafalaria», como «burocráticos» y «caóticos» los argumentos que propusieron Lugones y Rojas para sostenerla. Más allá de la dia-

triba, la inteligencia borgiana descubre, en esos arrebatos nacionalistas, los síntomas de un vínculo errado, por lo débil, con la condición subalterna o menor de nuestra cultura. Los «pedagogos» que improvisan un clásico autóctono, sublimando la historia de un gaucho alzado en gesta heroica comparable a la del Campeador, responden a la superstición de que no hay ejercicio de las letras legítimo sin el respaldo de una tradición solida. Se equivocan porque pretenden cumplir con una exigencia que excede las posibilidades de nuestra literatura nacional, y, sobre todo, porque no advierten lo que esa imposibilidad entraña de venturoso.

Carecemos de tradición definida —reconoce Borges—, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla. También es lícito decir: gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado [Borges, 1982b: 231].

Es el argumento que Borges desarrolla en uno de sus ensayos más citados, «El escritor argentino y la tradición»: somos ricos por lo que carecemos; toda la tradición occidental puede convertirse en nuestro patrimonio, a condición de que la usemos sin supersticiones, porque no disponemos de una tradición autóctona a la que deberíamos atarnos por una devoción especial. Para que la apropiación sea auténticamente creadora, el escritor argentino debe actuar con «irreverencia», no solo sin inhibiciones, con un atrevimiento «que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (p. 309).

Los *Nueve ensayos dantescos* son una prueba espléndida de las consecuencias afortunadas que puede tener el diálogo irreverente con los textos canónicos. Borges actúa como un lector «argentino» —según la idealización propuesta por él mismo, como clave de su propia ética literaria— cuando decide exacerbar el interés de algunos detalles curiosos y pres-

cindir de las rutinas que reclama la exégesis alegórica, el protocolo de interpretación tradicional. Para descifrar, en sus distintos niveles, los sentidos que justificarían la existencia de cada episodio del poema, la hermenéutica especializada actúa con «frigidez» y reduce las tramas de pormenores a «míseros esquemas» alegóricos. Cuando el ensayista «argentino» intenta razonar sobre lo conmovedor o extraño de un detalle, se afirma como un polo intransferible de atracciones y rechazos circunstanciales, contra la postulación del carácter monumental y casi sagrado de la *Comedia:* se la apropia para satisfacer sus propios intereses estéticos e intelectuales, como si la hubiesen escrito para él. El ensayista irreverente no ignora la labor previa de los exégetas autorizados, por eso la menciona con frecuencia, precisa desconocerla porque busca experimentar un vínculo singular con el imaginario dantesco, que acaso lo reavive. Borges se permite los placeres y los riesgos de la lectura «inocente» porque cree que la vida del poema depende de su plasticidad para dejarse transformar en direcciones imprevistas, no de la permanencia de algunos atributos eminentes.

Según un extendido consenso crítico, «La muralla y los libros» encabeza *Otras inquisiciones* porque se lo puede leer como una poética de la forma ensayística que Borges practicó con tal maestría que nos sentimos inclinados a considerarla una invención de su talento: el *ensayo conjetural*. La escena de lectura que dramatiza el *incipit* expone con elegancia el modo en que se implican inteligencia y afecto, pensamiento y misterio, en el curso de la exposición ensayística:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de

una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota (p. 353).

Esta vez fue una curiosidad de la historia china, un detalle que los sinólogos no ignoran, pero en el que no advierten nada extraño, lo que salió al encuentro de Borges bajo la apariencia, satisfactoria e inquietante, de una imagen incierta. Como en «El sueño de Coleridge» o «El enigma de Edward Fitzgerald», la respuesta que da el ensayista a esa aparición inestable toma la forma de *conjeturas*, que al mismo tiempo que proponen explicaciones, conservan activa una poderosa reserva de incertidumbre. La etimología de «conjeturar» abre un haz de significaciones («arrojar», «lanzar», «exponer») que se reagrupan en un término entredicho: «jugar». La conjetura sería entonces una modalidad de la apuesta, y el ensayista que arriesga explicaciones probables, alguien que juega y se juega, frente a una comunidad de lectores, con las armas equívocas de la imaginación. Históricas, mágicas o dramáticas, las explicaciones que pone a prueba Borges en «La muralla y los libros» van configurando lo incierto como una experiencia en la que el pensamiento y la escritura vacilan y se potencian, hasta alcanzar el límite de sus posibilidades en los márgenes de la ficción. Las últimas conjeturas, antes de que el movimiento se interrumpa, con sus variaciones sobre el tema del doble y la forma secreta del mundo, ya son microrrelatos borgianos.

La poética del ensayo conjetural extrae sus fuerzas retóricas de la preeminencia otorgada a la emoción por sobre el razonamiento. Lo que Borges hace en «La muralla y los libros», después de anunciar que indagará las razones del placer y la inquietud que le deparó una coincidencia histórica, es mostrar cómo procede la emoción cuando razona, cuando actúa como sujeto de la enunciación conjetural, y ensaya razonamientos que encausen la ambigüedad de los impulsos

afectivos. Las razones conjeturales no son «las que explican la emoción, sino aquellas en las que la emoción busca explicarse» [González, 2001: 87] y potenciar, o al menos preservar, las posibilidades estéticas de la incertidumbre.

En otro ensayo dantesco, «El falso problema de Ugolino», Borges reflexiona sobre lo valioso que es conservar activos los factores de incertidumbre, cuando se comenta un texto citado por interpretaciones autorizadas, y pone a prueba el vigor de esas reflexiones en la lectura de un verso, el número 75 del penúltimo canto del *Infierno*. En este verso se localiza un problema que inquieta a los exégetas porque no advierten la confusión entre arte y realidad en la que incurren cuando intentan resolverlo. Después de recordar prolijamente lo que escribieron las autoridades críticas tratando de dilucidar si Ugolino devoró o no los cadáveres de sus hijos, para no morir de hambre mientras estaba en prisión, Borges da un salto magistral de lo histórico a lo literario:

El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio (pp. 459-460).

En el desvío de la referencia histórica, Borges experimenta la afirmación de la incertidumbre, a través de un único verso, como lo más intenso que puede depararnos el encuentro con la literatura. Más tremendo que negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino (en este juego de alternativas contrapuestas, de decisiones sin resto, se agotan los estudiosos) es vislumbrarlo, sospechar que podría haber ocurrido. Para un crítico que corteja los dones del lector «inocente», la *Comedia* está

hecha menos de una rigurosa trama de sentidos superpuestos, que de su inesperada vacilación. Por eso Borges busca dar una respuesta *justa* a las preguntas que formula el poema, una respuesta que no las anule y las mantenga vivas, porque la vida de las obras literarias depende, fundamentalmente, de su poder de interrogación. «Ugolino —dice la espléndida conclusión borgiana— devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho» (pp. 460-461).

La incertidumbre es el efecto de una ambigüedad irreductible, que no quiere ser reducida. Por eso es un valor tan fuerte para la ética del ensayista: su afirmación cumple una función crítica (impugna las supersticiones que inhibirían el cumplimiento de la experiencia estética), al mismo tiempo que establece las condiciones para el goce literario, goce físico, anterior y ajeno a todas las interpretaciones, que puede afectar el cuerpo del lector «como la cercanía del mar o de la mañana» [Borges, 1986a: 246]. Este goce inmediato es el único fundamento de las valoraciones estéticas que podría reconocer un lector «inocente». Borges sabe que el campo de las instituciones artísticas está tramado por juicios morales, los que se confrontan en las luchas por la legitimidad cultural, a las que él tampoco permanece indiferente, pero también sabe, porque piensa todos los problemas institucionales desde la perspectiva singular del lector, que «un hecho estético [...] no puede autorizar un juicio moral» [Borges, 1986b: 147] y que conviene actuar sobre el anudamiento inevitable de la moral y la estética para liberar a esta última de la servidumbre a valores que, en última instancia, la niegan. La afirmación de lo incierto, por obra del ensayo conjetural, que señala mundos posibles sin precipitarse a su corroboración, contamina de ambigüedad y misterio la trama moral con la que se tejen las políticas de la literatura y ejerce un apreciable efecto de disidencia.

La ironía es, según Beatriz Sarlo, la «cualidad escrituraria» que une los tres rasgos distintivos del ensayo borgiano: la brevedad, la centralidad del detalle y el gusto por lo menor. De Friedrich Schlegel a Oscar Wilde, por mencionar otra tradición que Borges heredó creativamente, la ironía es un juego formal que usufructúa del carácter equívoco de las referencias contextuales para propiciar la afirmación simultánea e indecidible de sentidos y valoraciones antagónicos. A veces es tan sutil, que pasa inadvertida. Como en la frase que cierra el Prólogo a *La invención de Morel*, la que califica de «perfecta» la trama de la novela: solo quienes comparten la creencia en el valor relativo, e incluso negativo, del concepto de «perfección» estética, pueden apreciar la ambigüedad del juicio[1]. Lo interesante es que el matiz irónico no arruina el impacto publicitario del elogio, le añade un suplemento de caprichosa incomprensibilidad (¿el prologuista lo advirtió o la ocurrencia se impuso a sus espaldas?, ¿calculó el efecto disuasorio o se dejó arrebatar por un impulso irresistible?).

Los vínculos estructurales entre ensayo e ironía fueron señalados por uno de los teóricos más brillantes del género, Georg Lukács. De ese vínculo dependería la posibilidad de considerar el ensayo una forma artística, ya que su proceder expresa irónicamente las tensiones entre concepto y experiencia, la insuficiencia del saber cuando intenta ceñir lo irrepetible, pero también su poder de crear formas de vida imaginarias. «El ensayista —dice Lukács— habla siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre con un tono como si se tratara solo de imágenes y libros, solo sobre los hermosos e insignificantes ornamentos de la gran vida» [Lukács, 1970: 22]. Es la estrategia borgiana que consideramos en las páginas anteriores: apegarse al detalle curioso o anómalo, para propiciar desde ese margen la reescritura virtual del centro y hacer que la totalidad aparezca iluminada bajo una luz insólita (la *Divina comedia* como un relato de amores desdichados; la teología y la metafísica como ejerci-

cios retóricos). Pero hay otra forma todavía más indirecta de tensionar la articulación entre saber y experiencia en la escritura del ensayo, una especie de ironía a la segunda potencia, que consiste en fingir que se está hablando de las cuestiones últimas de la vida o de la literatura a partir de algunos fragmentos circunstanciales, para impugnar la presuposición de que se podría distinguir y jerarquizar lo circunstancial y lo definitorio en términos generales, fuera de una experiencia de lectura singular. Es la operación de Borges en su desconcertante «Elementos de preceptiva», una breve nota publicada en el n.º 7 de *Sur,* en abril de 1933.

El encuentro de cuatro páginas de apuntes circunstanciales y análisis caprichosos, en los márgenes de una revista cultural, con un título que es el de un género específico de tratados, los manuales de retórica literaria, provoca un enérgico descentramiento del punto de vista argumentativo y una ostensible inestabilidad en el horizonte de la comprensión. ¿Se busca subrayar el carácter incidental de los apuntes a través de una referencia equívoca, con la que no hay modo de identificarlos? Este es el juego de la ironía vulgar, que nos convierte en cómplices si aceptamos que se trata solo de invertir la literalidad del título (leer resaltado «nota marginal» donde se señala «tratado»). Pero hay dos frases del último párrafo que complican el juego, porque se las puede leer, y se las ha leído, como la condensación de una teoría literaria, antes que como su irrisión: «Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos. [...] La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico» (p. 454). ¿Será entonces que la distancia entre las pretensiones del título y lo modesto del texto quiere darnos a entender que lo que un tratado de preceptiva promete solo se puede conseguir a través de un ejercicio fragmentario con lo circunstancial y lo indecidible? Entre el título, con su aura prestigiosa, y las frases del final, con sus resonancias doctrinarias, el proceso discontinuo del ensayo simula el de los análisis estilísticos,

sobre un corpus escandalosamente heterogéneo (una milonga «chabacana», un verso del *Paradise Lost*, una estrofa de Cummings, un cartel callejero). En ese juego, el *amateur* que simula actuar como especialista reconoce aciertos sutiles e inventa virtudes paródicas con la misma seriedad argumentativa. Si nos preguntamos qué lector presuponen estos malabarismos retóricos, si un lector cómplice o uno que se reconozca burlado, tal vez lo más conveniente para la ética ensayística sea actuar con «inocencia», dejar en suspenso la afirmación de una respuesta.

La asunción de una u otra posición
no haría más que interrumpir
el juego.

NOTAS

[1] En una reseña casi contemporánea de la escritura del Prólogo, Borges mismo advierte que «el concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no la presencia de virtudes» [Borges, 1986c: 291].

Darío González

BORGES, EL TIEMPO Y LA LÓGICA DEL ASOMBRO

Las ideas de los filósofos adquieren un valor particular en la obra de Borges, derivado por una parte del poder de fascinación que ejercen sobre el escritor y, por otra, de su efectiva inserción en un curso de pensamiento que no supone, sin embargo, la adhesión del autor a una doctrina determinada. De ahí el fracaso de toda tentativa de reconstruir, aunque solo fuese parcialmente, aquello que por error o por facilidad podría llamarse la filosofía de Borges. Hablar de tal cosa sería perder de vista lo más importante, a saber, el momento decisivo del *encuentro* con esas ideas, aquel en el que un autor contempla con asombro ciertos temas y procedimientos filosóficos sin llegar todavía a apropiárselos, sin reconocerse a sí mismo en ellos. En la breve nota «Borges y yo», en *El hacedor,* se mencionan dos de esos temas —los problemas del tiempo y del infinito—, pero solo para señalar la necesidad de ir más allá de ellos tan pronto como el Borges autor los ha hecho suyos: «Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. [...] Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que

idear otras cosas» [Borges, 1996: II, 186]. Estas últimas líneas merecen atención por más de un motivo. Cuando habla de ese otro que es él mismo, el autor no sabe «cuál de los dos escribe esta página», ni cuál de ellos quiso, mediante los juegos de la filosofía, distanciarse de un Borges todavía vecino del arrabal y de sus mitos. Pero queda claro que dichos juegos le habrían permitido alguna vez, aunque solo fuera por un instante, no ser el *autor* que era. El encuentro con los problemas de la filosofía forma parte de la experiencia a partir de la cual Borges afirma el derecho a mantenerse en su posición de *lector*, si por «lectura» se entiende el paciente trabajo de acercamiento a unos signos que conservan el valor de lo extraño. En relación a los escritos del Borges autor, ese lector podría, de hecho, afirmar: «me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra» [Borges, 1996: II, 186]. También aquí el arrabal y la filosofía, las mitologías y los juegos, la guitarra y los libros integran la misma serie. Son objetos de asombro o de fascinación hasta el momento en que un autor se vale de ellos para expresarse o, más aún, para justificar un estilo o una identidad personal.

No es nuestro propósito discutir aquí cuáles serían aquellas «otras cosas» que Borges, más allá de sus juegos con el tiempo y con lo infinito, habría debido idear para afirmarse como lector. Sí nos importa observar que esos juegos filosóficos lo ayudaron a pensar la experiencia literaria como un fenómeno cuyo centro no es la personalidad de un sujeto determinado, sino la emoción que un «yo» anónimo e impersonal experimenta en el instante de su encuentro con determinados signos, enunciados y argumentos. Borges da a esa emoción el nombre de «asombro», el mismo del que se valen los filósofos para caracterizar la experiencia que da origen al pensar. En uno de sus relatos, sin embargo, el autor de *Ficciones* habla del asombro no ya como origen sino como la meta, como el fin al que tiende una cierta filosofía: «Los metafísicos de Tlön no buscan la

verdad ni siquiera la verosimilitud; buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (pp. 21-22). Para ellos la filosofía es «un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*» (p. 21). El juego y la búsqueda del asombro son diferentes aspectos del mismo proceder. «Jugar» con las ideas es desconectarlas de toda exigencia de verdad y asignarles el papel de un *als ob*, de un «como si», tomarlas como hipótesis o como reglas arbitrarias para la construcción de un mundo transitorio. A esa aplicación anómala de las ideas filosóficas se refiere también Borges cuando reconoce su propia tendencia a estimarlas «por su valor estético y por lo que tienen de maravilloso» [Borges, 1996: II, 153]. No se trata, sin embargo, de hacer que la literatura abarque a la filosofía como uno de sus géneros, sino de permitir que ciertos conceptos filosóficos señalen el núcleo problemático de la experiencia literaria. Cuando Borges presta atención a los problemas del tiempo y del infinito, estos siguen siendo indudablemente los interrogantes de la filosofía. Pero el interés que tales interrogantes despiertan en el escritor hace que la literatura descubra en ellos algo que fue desde siempre su propio problema: el de la escritura, entendida ella misma, en su acepción más rigurosa, como juego con el tiempo y con lo infinito.

No es casual que la alusión a estos dos problemas ocupe un lugar central en sus reflexiones sobre el trabajo del escritor. Lo que está en juego en ellos es la imposibilidad de totalizar un conjunto de experiencias y de hacer que un sujeto particular se reconozca en esa totalidad. La experiencia de la literatura, tal como Borges nos la presenta en algunas de sus obras, es ante todo la de un lector que ha comprendido el carácter infinito de su propia tarea de interpretación. Hay, por una parte, libros que nos parecen infinitos. La belleza que hallamos en el título de *Las mil y una noches*, dice Borges, «reside en el hecho de que para nosotros la palabra 'mil' sea casi sinónima de 'infinito'. Decir mil noches es decir infinitas noches [...]. Decir 'mil y una noches' es agregar una al

infinito» [Borges, 1996: III, 234]. Infinita es también la suma de los libros, o la labor asignada a aquel que debe realizar esa suma. En tal caso, la sospecha de la infinitud coincide a menudo con la certeza de la mortalidad. Bastaría evocar la conocida imagen descripta en «La biblioteca de Babel», la de un espacio compuesto por «un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales» (p. 57), espacio incansablemente recorrido por un hombre que conoce su destino: «... me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. [...] mi sepultura será el aire insondable» (p. 58). No parece haber ningún patetismo en esa alusión a la muerte: esta no es esencialmente el final de una vida, sino más bien la interrupción de un proceso de interpretación. Para un lector que se sabe incapaz de recorrer todos los anaqueles de la biblioteca, ese proceso no tiene fin: «Yo afirmo que la Biblioteca es interminable» (p. 58). Justamente en este sentido cabe hablar de la literatura como experiencia de la infinitud, como una práctica —siempre limitada y finita— de desciframiento de un conjunto infinito de signos.

Pero lo que el acontecimiento de la muerte interrumpe es, también, una búsqueda: la de un único libro, un único enunciado o incluso un único signo en el que estaría contenido el saber de la totalidad. Descifrar ese signo y acceder a ese saber sería, para un lector mortal, imponerse por un instante a la muerte. En «La biblioteca de Babel» se dice que todos los hombres han peregrinado alguna vez «en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos» (p. 58), de «un libro total» (p. 62), uno que sería «la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*» (p. 62). En otro pasaje se menciona la hipótesis «mística» según la cual una de las salas de la biblioteca contendría «un gran libro circular de lomo continuo» (p. 58), solo para agregar que tal hipótesis es sospechosa y que «Ese libro cíclico es Dios» (p. 58). En «La escritura del dios», el objeto de la búsqueda no es ya un libro sino un enunciado, una fórmula que la divinidad habría escrito el

primer día de la creación y que, pronunciada por un elegido, permitiría conjurar las desventuras del final de los tiempos (pp. 197-201).

La importancia de esta última ficción no puede soslayarse. En ella resulta claro que lo buscado es un tipo de escritura que el hombre se niega a atribuirse a sí mismo, algo que cabría llamar la escritura de un dios. Ya en «La biblioteca de Babel» se había sugerido que el universo o la biblioteca, dada la perfección y la nitidez de los signos contenidos en sus volúmenes, solo podría ser de origen divino, mientras que el hombre, cuya escritura está hecha de «rudos símbolos trémulos», puede ser obra «del azar o de los demiurgos malévolos» (p. 58). Otro escrito de Borges nos revela que ese razonamiento era tal vez una variación de las hipótesis que el filósofo escocés David Hume había puesto en boca de uno de los personajes de sus *Diálogos:* que nuestro mundo sería el tosco producto de «algún dios infantil que luego lo abandonó a medio hacer, avergonzado», o la obra «de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan», o «de una divinidad decrépita y jubilada» (p. 392), y que tras la muerte de este el mundo habría seguido existiendo sin su guía. Más allá de cualquier interpretación teológica, esas conjeturas acerca de un mundo abandonado u olvidado por su creador le permiten confirmar la sospecha de que «no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra» (p. 392), y que todo lenguaje que intente organizarlo es, por tanto, arbitrario. La distinción entre lo humano y lo divino, o entre los signos de una divinidad muerta y la escritura de un dios eterno, cumple de esta manera una función específica en las ficciones en las que Borges examina la posibilidad —y, junto a ella, la imposibilidad— de un lenguaje totalizador. Dicho de otro modo: los hombres no totalizan sus impresiones de la misma manera en que lo haría un dios. El hombre busca totalizarlas en el tiempo en el que vive, el tiempo de la interpretación de los signos; el

dios, si existiera y si se expresara, enunciaría en un solo instante el sentido de la totalidad, y ese instante sería eterno. En «La escritura del dios», el narrador comienza por observar que «en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero» (p. 204), de manera que «decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra» (p. 204). De allí infiere que «en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato» (p. 204). En este relato la búsqueda no es llevada a cabo por un hombre que viaja a través del ilimitado espacio de una biblioteca, sino por un prisionero en la oscuridad de una cárcel. En la celda contigua hay un tigre, y en algún momento el prisionero abrigará la esperanza de leer en las manchas del animal la sentencia del dios. Lo que lo lleva a considerar esa posibilidad no es solo la creencia en su dios sino, a la vez, un pensamiento de índole filosófica: «En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas: cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros» (p. 203). Esas formas que componen el universo prometerían revelar el secreto de la totalidad, indicarían al hombre la posibilidad de sustraerse a la temporalidad que lo aprisiona. El tiempo es la cárcel desde la que ese intérprete solitario evoca las formas eternas.

La existencia de tales «formas incorruptibles y eternas» es, de hecho, el tema de una cierta filosofía. Se lo encuentra en los diálogos de Platón y más tarde, con importantes variaciones, en los tratados de Arthur Schopenhauer. Borges alude frecuentemente a este último en su desarrollo del problema, aunque no desconoce el papel que la doctrina de las formas eternas desempeñó a lo largo de toda la historia del pensamiento filo-

sófico y teológico de Occidente. Para Platón, el conocimiento de las ideas eternas precede y funda la posibilidad del conocimiento de las cosas sensibles y temporales. Ver aquí y ahora la figura de una golondrina sería en realidad recordar la idea única y universal que el alma ya posee acerca del ser de las golondrinas. Conocer una cosa es recordar un arquetipo.

Cuando Borges evoca la doctrina platónica de las formas eternas, esta no es un indicio de su adhesión a una determinada teoría del conocimiento. Su intención no es explicar cómo se conoce la verdad de las cosas, sino mostrar hasta qué punto la *invención* de algo nuevo puede coincidir con el descubrimiento de un arquetipo: «Según se sabe, en latín las palabras "inventar" y "descubrir" son sinónimas. Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. Francis Bacon agrega que si aprender es recordar, ignorar es saber olvidar; ya todo está, solo nos falta verlo» (pp. 436-437). Comprender el papel que esas teorías filosóficas desempeñan en los escritos de Borges requeriría, por tanto, que se tome en cuenta su propia reflexión en torno a la experiencia literaria. Junto a otro motivo filosófico —el del «eterno retorno»— la doctrina de los arquetipos le permite pensar el enigma de la reiteración de ciertos símbolos en la historia de la literatura. En un ensayo sobre John Keats, observa que el ruiseñor que este nombra en uno de sus poemas es el mismo que podríamos encontrar en Shakespeare, en Ovidio y en el Antiguo Testamento. Lo que llamaríamos su invención o creación es en realidad el recurso a un arquetipo. El poeta hacía de esta manera que el «hombre circunstancial y mortal» se dirigiese al «pájaro "que no huellan las hambrientas generaciones" y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita» (p. 392).

No es sorprendente que también en este caso el hombre, el intérprete de las formas arquetípicas, sea descrito como

una criatura meramente circunstancial y *mortal*. En el mismo libro, como ya lo había hecho antes en su *Historia de la eternidad*. Borges parafrasea un capítulo de *El mundo como voluntad y representación* en el que Schopenhauer hablaba de la indestructibilidad de las formas. Allí se preguntaba el filósofo alemán si la golondrina de este verano no sería acaso la misma que la que cantó el verano anterior, y declaraba que sería absurdo creer que el gato que ahora juega en el patio no es de alguna manera el mismo que saltaba y traveseaba hace cientos de años [Schopenhauer, 1997: IV, 564; Borges, 1996: II, 96; I, 356]. Para Schopenhauer, el problema así planteado era el de la mortalidad, el del carácter transitorio de los individuos y su relación con la continuidad de la especie. En el mismo capítulo del tratado alemán se traía a colación un antiguo aforismo: *Ex nihilo nihil fit, et in nihilum nihil potest reverti* («De la nada, nada viene, y a la nada, nada retorna») [Schopenhauer, 1997: IV, 570]. La existencia se precede eternamente a sí misma. La vida que existe aquí y ahora como destino de un individuo, ha existido ya y seguirá existiendo como naturaleza indestructible. Borges ha comprendido las consecuencias metafísicas de ese principio. En el Prólogo a la *Historia de la eternidad*, que es a este respecto un texto fundamental, dice que «las formas de Platón» deberían ser entendidas a través de Schopenhauer y de Erígena, quienes las conciben justamente como formas «vivas, poderosas y orgánicas» [Borges, 1996: I, 351]. Borges corregía de esta manera una formulación propuesta por él mismo en varias ocasiones, aquella según la cual los arquetipos serían como los objetos de un museo silencioso. La vitalidad y el poder de las formas se mide, como en Schopenhauer, por su virtud de librarnos, «siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo» [Borges, 1996: I, 351].

En otros pasajes de *El mundo como voluntad y representación* se había sostenido que aquello que contemplamos de manera estética es el objeto, no ya como cosa particular sino como

«idea platónica», como forma eterna, como arquetipo; y que el sujeto capaz de contemplar las cosas así no es ya el individuo, sino un sujeto puro, un sujeto que ha renunciado al modo de conocimiento causal y espacio-temporal del que se sirven la voluntad y las ciencias. El placer ligado a lo bello —observaba también Schopenhauer— surge de la relación entre esa idea y ese sujeto puro. Si el poema de Keats, como sugiere Borges, había podido anticiparse en un cuarto de siglo a la tesis de Schopenhauer, es tal vez porque la experiencia poética surge de esa misma renuncia a la causalidad y a las coordenadas del espacio y del tiempo por parte de un pensamiento que busca ideas eternas. Así, la alusión a la eternidad de los arquetipos cobra todo su sentido en el seno de una metafísica del arte. Por lo que hace a la esfera específica de la literatura, lo que esa metafísica postula no es tanto una realidad arquetípica de la que participarían las cosas, sino más bien una escritura arquetípica cuya potencia se repite en el acto de escribir. Pensada de esta manera, la teoría de los arquetipos tiene una función específica, a saber, la de hacernos descubrir el carácter superfluo del acto creativo individual e incluso la vanidad de las obras que este parece producir. Otros escritores, que Borges mismo cita, habían pensado algo similar. Valéry: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera...»; Emerson: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo»; Shelley: «todos los poemas [...] son episodios o fragmentos de un solo poema infinito» [Borges, 1996: II, 17]. Pero incluso las soluciones propuestas por esos autores —una única obra, un solo escritor, o el Espíritu como autor— le parecerán insuficientes si dejan en pie la creencia en una subjetividad capaz de producir una obra a partir de sí misma. Más allá de tales soluciones, lo que le importa es mostrar que la mera posibilidad de una forma arquetípica, el simple hecho de que esta sea pensable, propone tanto al lector como al escritor la tarea de remitirse a una escritura impersonal.

Hemos hablado de una «metafísica» del arte y de la literatura, y hemos dicho que esa metafísica supone en algunos casos la referencia a aquello que en la filosofía recibe el nombre de arquetipos o formas eternas. Pero es preciso recordar también que dichas formas son para Borges el objeto de un encuentro, que un sujeto «circunstancial y mortal» debe contemplarlas y descubrir en ellas la posibilidad misma del pensar. La tensión que caracteriza dicho encuentro —y no la afirmación de la realidad de los arquetipos— es el tema que nos interesa rescatar. Si es posible hablar del tiempo y del infinito como conceptos que remiten a un cierto «juego», es precisamente porque este se desenvuelve en el campo de una contradicción irresuelta, aquella en la que lo eterno no deja de oponerse a lo temporal y en la que un sujeto mortal no cesa de despertar de sus sueños de inmortalidad. Si hay en los textos de Borges algo así como un «dualismo» de corte filosófico, este es en última instancia el del tiempo y la eternidad. En sentido estricto, sin embargo, no se trata de oponer una realidad eterna a una realidad temporal, sino de apelar a la eternidad como «un juego o una fatigada esperanza» (p. 319), un «artificio espléndido» [Borges, 1996: I, 351, 353], y de fundar en este una interpretación de la existencia temporal. Como en la doctrina filosófica acerca de los arquetipos, son las ideas o las formas las que merecen ser llamadas «eternas». Pero para Borges este último término indica menos una cualidad de las cosas que la fuerza y la potencia de significación de una palabra o de un enunciado —la fuerza de su reinscripción en el tiempo—.

Sostener que el concepto de eternidad forma parte de un juego o de un artificio filosófico no significa, sin embargo, renunciar a la filosofía como tal. Es cierto que la metafísica es para Borges aquella «rama de la literatura fantástica» (pp. 21-22) en la que ciertas interpretaciones del mundo se imponen a otras. Pero es la filosofía misma la que permite, a su vez, decretar la imposibilidad de sostenerlas como verdades absolutas o como

objetos de creencia. En este sentido se ha observado a menudo, y con razón, que Borges se vale tanto de la tradición metafísica como de la crítica de esa tradición por parte de los filósofos empiristas y nominalistas. En algunos de sus ensayos llega a sugerir, como lo habían hecho ya determinados autores británicos, la existencia de dos vertientes paralelas en la historia de las ideas de Occidente. El punto en litigio sería justamente la cuestión de la realidad o irrealidad de aquellas formas universales de las que habló Platón y en las que parecen haber creído Keats y Schopenhauer: «Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. [...] A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James» (p. 398). No diremos que Borges preste a estas dos corrientes de pensamiento el mismo grado de importancia. Pero sí es cierto que el antagonismo descrito en esas líneas se hace visible también en sus obras. En ellas, la posibilidad de la refutación de una doctrina está siempre presente. Al lenguaje entendido como «mapa del universo» puede siempre superponerse otro lenguaje, un puro «juego de símbolos» en el que se declara el carácter transitorio de toda cartografía y de todo universo. También la doctrina de los arquetipos está expuesta a ese destino, e incluso lo anuncia. Así, tras una breve alusión al pensamiento de Platón, el autor de la *Historia de la eternidad* considera oportuno observar: «Ignoro si mi lector precisa argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos...» (p. 324). Allí es él mismo quien nos invita a reconocer nuestro descreimiento, sin que ello implique perder de vista la grandeza de la filosofía platónica, grandeza que resulta de su capacidad de imponerse a las re-

futaciones y de reafirmarse como un pensamiento digno de asombro.

En este caso resulta evidente que Borges desplaza el eje en torno al cual gira la exposición filosófica con el propósito de recuperar la dimensión polémica del pensamiento en cuestión. Por un lado, la doctrina platónica no es solo una doctrina «acerca de» la eternidad de los formas, sino que es ella misma, en cierto sentido, una idea inmortal o eterna. Por otro lado, sin embargo, esa eternidad tiene una «historia» en cuyo transcurso se la demuestra y, a la vez, se la refuta. Si, en los escritos de Borges, los conceptos de un filósofo coexisten y chocan con las elucubraciones de otro, es porque el desacuerdo entre los diferentes pensadores tiene también para él el valor de un objeto estético. Los debates filosóficos y teológicos serían ellos mismos un motivo de asombro y una indicación del carácter puramente dialéctico de las disciplinas que les sirven de marco. De ahí la insistencia con la que retorna al punto en el que un pensamiento sobrevive a la refutación o, en sentido inverso, aquel en el que un argumento irrefutable resulta ser al mismo tiempo inverosímil. «Hume —dice, por ejemplo, el Borges de *Discusión*— notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no producen la menor convicción» (p. 20). Una consideración similar lo lleva a ponderar las virtudes de un argumento atribuido al filósofo griego Zenón de Elea, una de sus así llamadas «paradojas»: esta ha demostrado ser «tan indiferente a las sucesivas refutaciones que desde más de veintitrés siglos la derogan, que ya podemos saludarla inmortal» (p. 311).

Los textos que Borges dedica a la relectura de este último argumento pueden ayudarnos a comprender de qué manera aquel «juego de símbolos», que para él es la filosofía misma, es capaz de producir un objeto de asombro. Nos bastará remitirnos a la formulación más simple de la «paradoja de Aquiles» (p. 311), según él mismo la llama a veces: el corredor más veloz (en este caso, Aquiles) no podría jamás alcanzar al

corredor más lento (la tortuga) si al comienzo de la carrera se le diera a este una pequeña ventaja. La intención específicamente filosófica de ese argumento de Zenón era refutar una opinión común, aquella según la cual habría movimientos y cambios en el universo. Para los filósofos de Elea, todo «es» y nada «llega a ser», nada se mueve, nada acontece. Como su maestro Parménides, Zenón es, dice Borges, un «negador de que pudiera suceder algo en el universo» (p. 311), un filósofo que niega la sucesión temporal en la que, según se cree, el más veloz ganaría la carrera. No nos interesa exponer en detalle de qué manera Zenón construye su argumento. Retengamos solamente que el Aquiles de Zenón no vencerá a su contendiente porque, moviéndose en un tiempo infinitamente divisible, siempre le faltaría recorrer un tramo para alcanzarla. Vale también recordar que ese razonamiento, cualquiera sea su importancia, ha sido reiteradamente refutado en la historia de la filosofía. Borges repasa esas refutaciones y concluye que estas no reducen en nada la fuerza con que el argumento se impone a la lectura. Una de sus presentaciones del mismo comienza de esta manera: «Las implicaciones de la palabra *joya* —valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a la fragilidad, facilidad suma de traslación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años— la hacen de uso legítimo aquí. No sé de mejor calificación para la paradoja de Aquiles...» (p. 311). Desde el punto de vista de la lógica, el argumento mediante el que se postula esa paradoja puede ser declarado incorrecto y falaz. Considerado como una «joya» filosófica, en cambio, el mismo razonamiento puede ser trasladado, inscripto en contextos diversos, conservado en lo que tiene de impenetrable —ese es el valor que Borges destaca—. La paradoja formulada por Zenón le interesa justamente como un juego que, al repetirse, se revela indiferente a las refutaciones, algo así como un residuo de lo refutado, lo que queda de un pensamiento cuando la razón —la misma que lo ha producido— lo destruye. Eso que queda no

sería sino el objeto de una posible relación estética. Pero el valor estético de la paradoja se mide también, en este caso, por su capacidad de desmentir una ilusión y de afirmar la irrealidad del mundo. Ella misma es, en definitiva, una refutación. El razonamiento de Zenón lograría de ese modo aquello que Borges, en uno de sus ensayos, se plantea a sí mismo como meta a la vez filosófica y literaria: «Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón» [Borges, 1996: I, 258]. Por eso nos propone volver a remitirnos a aquella paradoja o, según sus propios términos, «vivirla», «siquiera para convencernos de perplejidad y de arcano íntimo» (p. 311). Convencerse «de perplejidad» no es, sin duda, lo mismo que adherir a un pensamiento en virtud de su rigor lógico. Y, sin embargo, la lógica sigue desempeñando aquí un papel de importancia, sigue afirmándose como una de las herramientas principales de una filosofía que, mediante la refutación, nos hace renunciar a una creencia.

La creencia que aquí se declara dudosa es tal vez la misma que hemos considerado al comienzo: la creencia en un «yo» capaz de totalizar sus experiencias de manera sucesiva, o, dicho de otro modo, la creencia en la realidad del «tiempo» como sucesión de experiencias. El problema que Borges señala de esta manera no solo atañe a la filosofía sino también a la literatura: ¿cómo pensar y expresar la totalidad de una vida? ¿Cómo hacerlo, cuando el «tiempo» en el que la relatamos es un tiempo fragmentado, una y otra vez interrumpido por nuestro encuentro con los signos, con las palabras, con los enunciados de otro? Queda, sin embargo, la posibilidad de una precaria totalización de lo vivido en el instante mismo de ese encuentro, en el estado de ánimo que le corresponde. Se comprenderá por qué Borges menciona ya el razonamiento de Zenón en uno de sus ensayos de juventud (*Inquisiciones*, p. 249):

«Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. Afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado...».

Noé Jitrik

FULGORES Y REGRESOS: BORGIÁSTICA

Volver a Borges después de haber viajado por ese rumbo tantas veces es como andar *per una selva oscura*, que es lo que le pasó al Dante. Porque Borges, es un hecho incontrovertible, ya no es solo sus propios textos, sino también lo innumerable que los cubre y que, en un gesto clásico y que antaño considerábamos moral y responsable, habría que conocer, evaluar, tomar distancia; pero no lo podremos hacer, la vida es corta y no nos lo permitiría. Consecuencia: el rumbo a seguir es confuso, difícil o aun imposible es la travesía. Bella irresponsabilidad, por lo tanto, la de intentar volver a esa imponente entidad fingiendo que es por primera vez, con la misma, imposible espontaneidad. Cuál será, entonces, esa *diritta via* de la que presume la llamada «crítica», siempre equivocada, como lo evocó el Dante internándose en las puertas infernales, o que no alcanzará su objetivo y que habrá no obstante que seguir. Por lo tanto el desafío, cómo empezar; incertidumbre, desconcierto, esa entidad conocida como «Borges», es una esfera perfecta, cómo entrar en una esfera.

Lo primero, elemental, es reconocer un efecto, reaccionar, que eso hace uno siempre aunque no lo perciba: eso que llamamos «crítica» tiene el deber de asumirlo y partir de ahí. En ese esférico productor de efecto, lo que sigue respecto de la invocación «Borges» es comprender que se está frente a dos

historias, la de un hombre y la de una obra, separadas, acaso divergentes en algún punto, unidas en otro, según se considere, o sea, desde dónde se considere. Para algunos, los partidarios de la unidad, lo que fue o hizo o dijo el hombre, considerado excepcional y por eso atractivo y sugerente, explica su obra, aunque no está claro qué explica esa explicación. Es posible que alguien lo logre; habría que demostrarlo, con o sin ayuda del psicoanálisis, del análisis existencial o del marxismo, propósito que descansa, como un saber obvio, en la firmeza de roca del Romanticismo, que ha sostenido, precisamente, esa hipótesis. El propio Borges la habría refutado, no *nel mezzo del cammin* sino al final, en «Aquí, hoy», un soneto felizmente rescatado: «No soy el insensato que se aferra / al mágico sonido de su nombre; / pienso con esperanza en aquel hombre / que no sabrá quién fui sobre la tierra».

Para otros, esa vinculación no solo es errónea, sino que no conduce a nada, porque lo que el hombre fue o hizo o dijo se desvanece en el mar de contradicciones que se produce, invariablemente, en toda larga existencia. ¿Sería una de esas la que lo llevó a hacerse conservador en 1960 por una razón que declaró haber esgrimido hacia 1942 en «La forma de la espada»: «Yo le dije que a un *gentleman* solo pueden interesarle causas perdidas...» (p. 88)? Curioso paso de una ocurrencia en medio de una ficción a una decisión fundada en un pensamiento; la realidad imita al arte, podría decirse en este caso.

Pero, parcial objeción al error, ¿no seguimos entendiendo acaso que «el estilo es el hombre» y, obviamente, que algo de lo que «uno es» determina, si no estructuras u obsesiones, la forma misma de la materia del lenguaje? Puede ser y, por lo tanto, considerar que también vincular obra y hombre puede ser erróneo. Entonces, ¿por qué y para qué optar por uno u otro camino? No es inútil recordar que Sarmiento, vida y obra, fue objeto casi secular de una consideración parecida; sometido, sin poder defenderse, a esos dos criterios, o bien fue ensalzado o bien denigrado; se cuestionaron sus

ideas y sus propuestas y, pura condescendencia, se reconoció su «estilo». ¿No será mejor dejar esa opción de lado y simplemente entrar en la «atmósfera Borges», en esa esfera, por alguna entreabierta, semicerrada puerta, con una actitud de respeto por la reacción que uno puede tener frente a obra tan vasta, en más de sesenta años de una producción constante, que no conoció el desfallecimiento?

Ese es, precisamente, el primer punto: la constancia y la continuidad de una obra y los problemas que de ahí se desprenden. Uno de ellos, no menor, es en qué sentido hablamos de eso. Primer deslinde: esa continuidad no es sinónimo de un «proyecto», como el que podemos reconocer en la gran literatura realista, plan de obras, temas que dan lugar a otros temas, sino en una «persistencia», estímulos variados de los que nacen textos variados —cuentos, poemas, notas, reseñas, antologías, guiones, entrevistas—, guiados todos por un «interés», o sea, quiero decir, interés en un doble sentido, por lo que suscita el texto, un «fijarse en», e interés por querer entramarse con lo que suscita, entrar en él, no dejar de lado, modo indirecto pero de increíble actividad, de un compromiso que no se arroga ese nombre.

Espero que una consideración inicial como esta explique algunos puntos: no podría ser un «proyecto», porque desde los comienzos, y no hay pruebas de que haya vuelto totalmente atrás, fue evidente y declarada la renuncia al realismo, al menos al clásico, decisión en la que podemos reconocer, y así se ha hecho con frecuencia, dos fuentes visibles, además de otras más difíciles de ubicar: su asomarse a las primeras vanguardias, enconadas —débilmente en el caso del ultraísmo hispánico— contra el realismo en todas sus variantes, en primer lugar (para qué evocar lo que trajo en su maleta cuando bajó de un barco, redescubrió su famosa manzana porteña y publicó su razonada defensa del ultraísmo), y, luego, su asomarse a las lecciones macedonianas que, si no otros rasgos, seguramente ese espíritu «no-realista» proclamado en el casi

silencio de la conversación y en los escritos publicados tardíamente, por decir lo menos, se le debe haber incorporado reforzando lo que de las vanguardias provenía. Dejo de lado la vana discusión acerca de si es hijo de Macedonio o no; al contrario, puede ser que Macedonio, ignorado durante décadas, haya reaparecido, casi como un efecto de los desafíos de Borges, y gracias a ello empiece a dar nuevos y espléndidos frutos.

Y dicho sea de paso, esta relación, que suele ser presentada según un modelo paternalista, parece haber inquietado, tanto que se ha escrito y hablado abundantemente de ello; no parece, sin embargo, de tal profusión y sus probados aciertos, que corresponda seguir haciéndolo en términos de herencia o de influencia; más concreto y fecundo sería hablar de orientaciones generales de pensamiento propias de sus respectivos contextos sociales, de un despertar literario sobre todo, como pudo haber sido la década del sesenta o incluso las dos subsiguientes: acaso sea esta una ocasión como para hacerlo, aunque sea por meras alusiones.

Claro que, volviendo a la inacabada cuestión del realismo —«Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte» (p. 108), propone en «El milagro secreto», una extraordinaria metáfora de sueño y de tiempo—, una cosa es una «decisión» de realismo, que de ninguna manera podría achacársele —tanto que para facilitar el acceso a la comprensión de su antirrealismo se le endilga el adjetivo «fantástico», a lo cual ayuda su intervención en la indispensable *Antología de la literatura fantástica*—, y otra es una permeabilidad, a mi juicio absolutamente literaria, como de alguien que pese a sus opciones sigue deslumbrado por lo que queda del humano esfuerzo por escribir e imaginar en manifestaciones que tienen, deliberadamente o por la fuerza de lo que podía ser sentido como natural durante varios siglos, cierto alcance realista y que constituyen esa imponencia que se llama «literatura». «Cotejado con otros libros clásicos (la *Ilíada*, la *Eneida*, la *Farsalia* [...]), el *Quijote* es realista; este

realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX» (p. 383), señala en *Otras inquisiciones*. Cuestión de captar las diferencias.

Puede advertirse esa permeabilidad en la primera poesía, en sus tres libros, como resultado de caminatas y miradas sobre un entorno ineludible, ese Buenos Aires cuyo enigma reside en detalles, emociones y situaciones retomadas mediante imágenes en todo su alcance significativo, tan fuertes que refutan su decidida intención ultraísta, recién estrenada; imposible no recordar su devoción por el imponente Almafuerte y el íntimo Carriego, costumbrista, localista e inmediatista y, por añadidura, sentimental; no ha dejado de volverse a ese mundo de orilleros y marginales, de cuyas gestas salió ese inicial «Hombre de la esquina rosada», así como tampoco los rutilantes y juguetones retratos de *Historia universal de la infamia*. Esa impronta es incluso reconocible en narraciones de *Ficciones* y posteriores, «Tema del traidor y del héroe», «El Sur», «Emma Zunz», «Guayaquil» o «La intrusa», que no son los únicos, así como en la inclinación y la atención que prestó a la literatura policial más canónica, esa y otras prácticas de escritura que fueron designadas como «géneros menores», a la luz, siempre, de lo que le atribuye a un evanescente Herbert Quain: «... de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención» (p. 55), que no falta nunca en toda su obra, la singulariza y le otorga su poder. Por no mencionar en ese orden esa particular manera de argentinidad que consistió en una atención sostenida a la gauchesca y a la historia; valgan apenas como menciones «Poema conjetural», el inolvidable «Fundación mítica de Buenos Aires» y, años después, «Juan López y John Ward»; y por supuesto, la permanente y reiterada invocación al linaje, que constituye una suerte de malla que sostiene aspectos importantes de sus argumentaciones, así como garantiza que sus objetos de interés hayan sido tan lejanos de ese ámbito: la arcaica literatura sajona, la filosofía idealista

y figuraciones narrativas que van y vienen de lo inmediato a lo mitológico.

Sobre esta dialéctica relacionada con el realismo, tendencia que en el momento de los comienzos de Borges compartía con el modernismo rubenlugoniano un dominio tan afirmado como sereno, puede pensarse que en Borges se expresó como ruptura en sus primeras iniciativas literarias al volver al país en 1921 y recuperar una memoria aparentemente perdida; pero ruptura indecisa, tal como la podemos ver luego de tan dilatada historia, en un movimiento irregularmente pendular de rechazo y perduración, algo así como la certidumbre de que la literatura argentina existía y que, por lo tanto, podía tolerar cuestionamientos pretendidamente terminales, pero menos de lo que las iniciativas ultraístas pretendían, porque la mirada y la memoria pesaban más que la propuesta. Acerca de eso, reitero, habría mucho que señalar, sobre todo en lo que respecta a textos que venera y acerca de los cuales siempre tuvo una observación decisiva, la gauchesca por ejemplo, o la obra de Sarmiento o las innumerables adhesiones a textos de alcance realista, Hudson, Chesterton, Kipling, Oscar Wilde, Conrad y tantos otros, un interminable desfile de aficiones textuales seguidas por destellos interpretativos de un alcance crítico ejemplar.

Entonces, recuperando la otra vertiente del primer acercamiento a la idea de continuidad, otro deslinde, se trata no de tozudez sino de «persistencia», sostenida sin desmayo por el *ostinato rigore* leonardesco, condición básica de toda productividad artística.

Desde una suerte de despertar en el inicio, como estudiando el terreno, algo así como el asombro de un regreso a la casa natal y al barrio, deslumbrante en su sosegado estatismo y atractivo objeto de observación, pasando por la afirmación adulta, cuando el barrio y los arrabales dejan paso a la gran literatura y sus problemas, se produce una llegada a la lectura crítica, disfrazada en numerosas ocasiones de pe-

riodística, para luego ir a la narrativa y responder a todas las variantes posibles de las exigencias de escritura, como lo muestran los relatos de *Ficciones*, un fogonazo estilístico incomparable, así como los dibujos de la *Historia universal de la infamia*, mucho más que tanteos paródicos y, por cierto, mucho más radicales que lo que había iniciado Lugones en sus por su lado perfectos relatos.

Este trayecto, me atrevo a describirlo, esta continuidad, se produce según una filosofía de deslizamiento entre gestos textuales; es un narrar en un comentario y aun en una reseña, comentar en una narración, perfilar una idea en un poema, prologar y editar, traducir, alterar el horizonte de recepción y, sobre todo, asumir en sus manifestaciones episódicas el universo de la literatura y detenerse en sus repliegues, múltiples desafíos de intelección y de comprensión a partir de los más diversos estímulos, abierto a todos. Conciencia literaria vigilante se diría, pero sostenida por una manera de ver y entender metaforizada, o sea, llevada a su propia y personal escritura con todos los matices que han constituido la cifra de su reverberación e iluminación.

Quiero creer que esa continuidad, ese edificio que es su obra entera, empezó a construirse —y nunca concluyó— fuera de cualquier deliberación, a partir de una intuición primera de la que él mismo tuvo conciencia muchos años después. Acaso respondió a la imagen que había propuesto el olvidado Giovanni Pascoli en *Il fanciullino*, una curiosa teoría parapsicoanalítica, sin ninguna obligación freudiana, que quiere que en todo escritor subsiste un niñito que al descubrir el mundo genera un núcleo que lo acompañará toda la vida, se manifestará en todo lo que escriba y le dará coherencia a su obra. En su caso es un encuentro que le produjo una «brusca revelación»; la relató en su prólogo a *Prosa y poesía de Almafuerte* en 1968, tanto tardó en reconocerlo: un domingo por la noche, en el escritorio de la casa paterna, «bajo los azulados globos de gas», un chico de no más de nueve o diez

años escucha «una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos» que le depararon la «brusca revelación». Hasta esa noche, el lenguaje no había sido otra cosa que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego recitó «revelaron que podía también ser una música, una pasión y un sueño».

Que duró toda la vida y fue el cemento de esa continuidad, pues siempre, en todo lo que escribió, de todos los alcances que fuere, el lenguaje es una materia viva, pasión y sueño, que trabajó en todo momento con paciencia de artífice, descubriendo, mientras lo hacía, o sea, mientras producía un texto, virtudes insospechadas, cualidades del lenguaje, fuerzas que residen en la palabra y que la escritura pone de relieve y en movimiento. En suma, la escritura como el puente que conduce hacia esa materia viva y acerca de cuyo secreto giró en todos y cada uno de sus textos. ¿No explicará también esa convicción su entrega al remoto universo «anglosajón»? Porque si el lenguaje es un sueño, pocos conglomerados lingüísticos como ese tienen ese sabor irreal, que pasa a ser un ser de pasión.

¿También cuando la ceguera que se insinuaba terminó por imponérsele totalmente y todo fue noche y voz, ausente del momento elemental de la escritura la lectura que acompaña y confirma la escritura? Ejecutó, hacia 1962, cuando escribir fue para él dictar, lo que había postulado en 1943 en «El milagro secreto»: «Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales» (p. 111). ¿Habría sido él mismo condenado solo a pensar y decir y revalorar las «arduas cacofonías»? ¿Cambió su escritura? Puede ser que cuando se produjo, se hubiera producido un corte en esa continuidad, un cambio que, según cierta manera de ver, lo condujo a la repetición. O a la variación; ahí están los sonetos, masculados en repeticiones previas y luego dichos y recogidos como si hubieran estado escritos desde el vamos.

¿Cambian indefectiblemente los procesos mentales cuando se deja de ver? Si a partir de *El hacedor*, por ejemplo, regresan temas, ¿no formaba parte de su imaginario el regreso de temas, otra forma de una continuidad que la literatura del mundo prueba sin cesar? ¿No lo formula acaso en el famoso «¡Pero, che!» que remite al *tu quoque* no menos famoso y que aparece, con otra formulación, obsesivamente, como fantasma de continuidad sobre el que el narrador razona en *Deutsches Requiem:* «... a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas» (p. 184)? ¿Y no lo formula igualmente esa idea alucinante —«En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras» (p. 71), como razona Ts'ui Pên en «El jardín de senderos que se bifurcan»— acerca de que cuando se elige, en una nube de indecisión, un tema o un personaje o una situación, se deja de lado, se sacrifica, infinidad de otras posibilidades?

Pero ¿a qué condujo o llevó la continuidad de la escritura? Porque, y hay en ese punto un segundo ingreso, siempre escribió «algo», aunque, casi ciego o ciego, también «dictó», en algunos casos lo llamó «ficciones», en otros expansiones líricas, en otros afirmaciones y aun declaraciones, un vasto registro que acuciosos seguidores recogieron, clasificaron e interpretaron, esos temas que aparecen siempre que se quiere mostrar que se sabe en qué consiste lo que encierra el sustantivo «Borges». Y sobre este punto, una pregunta, aplicable a cualquier situación literaria: ¿es primero la idea y luego la escritura? Diría, dada la profusión de sus escritos, que no parece que fuera así —si fuera así, se refutaría la «brusca revelación», la idea vendría primero, y la escritura, que la reproduce tal cual, después, puro instrumento—. Por otro lado, es razonable pensar que las ideas, sin recurrir a Platón, están en alguna parte, como a la espera, agazapadas aunque formándose, y si bien son configuraciones de palabras, no se manifiestan por sí solas, es preciso un acto que las haga emer-

ger y luego, cuando por fin han salido y tomado forma, son un hecho que, por añadidura, hace sistema, de tal modo que permite creer que hay en quien las emitió un «pensamiento», propio o subordinado, generado en la sombra de un sub o semi o inconsciente y que posee identidad; la filosofía sería la expresión más clara de este avatar.

Es una manera de ver; hay otra, que es la que sobrevuela esta borgiástica. Sostiene que la escritura, desde el apuntar de su comienzo, va generando las ideas; no es solo lo que hace que emerjan las ya conformadas en la mente, sino que genera la forma misma que van adquiriendo. Así, una primera inscripción, que da lugar a una primera frase, va requiriendo, como la piedra que cae de la montaña, las que siguen, y determinando lo que finalmente se puede considerar «intención» o en otro lenguaje, desligado del de la voluntad, significación; es claro que en el proceso aparecen los saberes, esas enciclopedias, esos diccionarios, esos tratados, un conjunto que «parece» referencial y que le ha dado patente de una extraña e inaccesible erudición vinculada con un sospechado pero controvertible idealismo. Pero no es de ese sesgo que entiendo que se trata, sino de ideas inherentes a la materia poética, o literaria, que generan un sistema más consistentemente que si tuviera otro origen, que toma forma y luego puede ser comprendido en su configuración junto a otros sistemas, en relación con o en oposición a ellos.

¿No es eso lo que en cada escrito de Borges promueve en la lectura una «brusca», pero doble según me parece, «revelación»? La primera, que provoca a la recepción, porque hay que advertirlo y estimarlo, concierne a la forma del escrito y sus cualidades, su armonía, su síntesis, su brillo: tal vez Calvino leyó la prosa de Borges y le atribuyó lo que presentó como *Seis propuestas para el próximo milenio*, que a Borges no le habría costado nada ejecutar: la levedad, la rapidez y, sobre todo, la exactitud; la segunda se vincula con un núcleo que en cada escrito campea y que resplandece, relacionado, siem-

pre, con la percepción de algún aspecto central del discurso literario, eso que puede llegar a ser un sistema.

¿Se infiere de ello que se constituyó, considerando el ajuste entre unas y otras ideas que se pueden recoger en cada escrito, un universo teórico completo, reconocible, congruente, integradas todas sus partes o, al menos, un sistema presentable? Posiblemente, pero si es así, es como quien no quiere la cosa, como si fuera absolutamente normal y hasta previsible —¿a quién no se le ocurre eso que se le ocurrió?— advertir ese punto que sostiene una argumentación que parece específica, concentrada, dirigida a hacer salir un texto o una obra de su mutismo. Digamos, por ejemplo, la cuestión de la verosimilitud, o de la enumeración caótica, o de la entropía, o de la especularidad, o de la memoria y de tantos otros núcleos que no cuesta reconocer, si la mirada que se tiende sobre esos escritos no se limita a la pura afirmación o a la fiesta que proporciona el inagotable ingenio de sus réplicas.

Lo notable es que cada uno de esos estallidos ha sido objeto, lejos de él, aparte de él, que los ha dejado caer como al desgaire, de arduas disquisiciones en esa extraordinaria expansión de la teoría literaria que tuvo lugar mucho después y que cundió en el mundo entero, pero que también fue encontrando en sus proposiciones puntos de anclaje o puntos de partida —caso notable y archicitado el agradecido prólogo de Michel Foucault a *Las palabras y las cosas*—. Y en contraste, cuesta imaginar que Borges se hubiera asomado con la misma curiosidad con que leyó la Biblia a ese bullir mental que recorrió como un ciclón el pensamiento literario desde el apuntar de los formalistas rusos, la lingüística saussuriana, el psicoanálisis, el estructuralismo, la semiótica; cuesta pensar que pudo haberse interesado por ese vasto campo, que pudo haber conocido revistas como *Tel Quel. Poétique. Communications.* que pudo haber querido intervenir en esa fecunda generación de ideas, o discutir, de cerca o de lejos, con gente como Barthes, Eco, Greimas, Kristeva, Genette y todos los

voceros de esa fecunda pugna teórica que llegó a todas partes, en particular a la Argentina, y que generó tantos cambios en el discurso crítico.

Él lo alimentó desde hacía muchos años con sus destellos, antes aun de que se llegara a pensar que el objeto literario podía dar lugar a la variada, profunda y numerosa indagación que marcó una época, coincidente, por otra parte, con fenómenos políticos trascendentes, la irrupción cubana, el *boom* de la literatura latinoamericana, la caída de anacrónicas dictaduras, el derrumbe del socialismo, la resurrección del peronismo, la teología de la liberación, el feminismo, las últimas guerras poscoloniales y tantos otros fenómenos respecto de los cuales su escepticismo y descreimiento eran inversamente proporcionales al crecimiento de su prestigio.

Es difícil imaginar, igualmente, y en el mismo sentido, que se haya asomado a la obra de Freud y mucho más a la de Marx en la época en que nada en principio le era ajeno y cuando muchos bebían en esas fuentes vinculando ese pensamiento a alternativas aplicables a la literatura y sus enigmas, no ya respecto de su función, sino sobre todo de su sentido mismo.

En cambio, se puede pensar, y aun saber, que leyó a Berkeley y al «entrañable» Spinoza y, en otro orden, a Bertrand Russell y a Eddington y sin duda a otros más, lo cual, o bien le proveyó algunas ideas, o bien en narraciones y en artículos alimentó las posibilidades de considerar que también pensaba en términos filosóficos y científicos, espacio, tiempo, estructuras lógicas, bifurcación, mundos matemáticos. Todo lo que en su obra podía vincularse explícitamente con la filosofía, la teología y la ciencia, dejando de lado que era en rigor literatura, dio lugar a una idealización, «no le faltaba nada», una especie de personaje renacentista en un mundo atomizado, una genial excepción.

Esa naturalidad con la que manejó los componentes de lo que llamé su «sistema», puede ser comprendida como es

comprendido un bote que navega aparentemente a la deriva pero que encuentra puertos sin esfuerzo, sin proclamarlo, sin sorprenderse y con náufragos alegres. Si se reconoce que la lectura de Borges entre 1955 y 1980 se universaliza y se hace indispensable para comprender a qué ha llegado al menos un aspecto de la literatura latinoamericana, podría decirse que lo que sostiene su obra, en tanto semillero de múltiples conceptos inherentes a lo que me parece principal, el objeto literario, desempeña, visto en perspectiva histórica, un papel similar al que ya se reconoce en las percepciones de Macedonio Fernández, de mucha menor repercusión pero de innegable resplandor.

En algún momento, Borges, atribuyéndolo a los «metafísicos de Tlön», sentenció que la metafísica era algo así como una rama de la literatura fantástica. No fue una mera ocurrencia, sino una declaración: lo que podemos considerar el «tema» puede tener cualquier fuente, en este caso proposiciones filosóficas, o suposiciones teológicas, o recuerdos de andanzas barriales, o evocaciones familiares, o sueños, pero lo que importa es su irrealidad, o sea, la construcción imaginaria, el producto de un pensamiento —como la existencia de Tlön— y no de una experiencia y su traslado, y también, en otra vuelta irrealizante, a otra dimensión, ese extraño lugar proporcionado por el relato que para él era lo fantástico, cuya identidad es firme; si está en cuestión, es solo para determinar lo que la define y constituye. Por esa razón, puede haber navegado por las fuentes temáticas más variadas, desde los mitos bíblicos a escenas teológicas, así como gauchismos y traiciones políticas, lo mismo que por anacronías y crímenes individuales, en todos los casos desde la misma mirada narrativa y apoyado en la misma filosofía literaria, para la cual los temas, sean religiosos, filosóficos, psicológicos, políticos, son estimables por lo que estéticamente podrían dar y según sus propias palabras, como lo señaló en *Otras inquisiciones*, «por lo que encierran de singular y maravilloso».

Borges sostuvo en más de un momento que había sido más lector que escritor, acaso, saliendo de la literalidad de la sentencia, porque se aplicaba a sí mismo lo que al pasar enunció en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare» (p. 23); dicho de otro modo, «todos los hombres que leen son quienes escriben lo que están leyendo», o sea, él mismo.

Difícil acompañarlo en ese tiro al aire especular, acaso confesión de (falsa y filosófica) modestia: no lo podemos seguir en su vertiginosa aventura lectora, solo considerarnos en esa ecuación —ser más lectores que escritores—, pero en cambio, en uso de nuestra libertad, intentamos seguirlo en su escritura, de otra índole esa aventura. Si, por lo tanto, olvidándonos del repetidor de Shakespeare, le creyéramos, tendríamos que admitir la resbaladiza idea del fracaso. Supongo que la tendría prevista si se lee su temprana reflexión sobre *Bouvard y Pécuchet*, dos idiotas, según un olvidable Faguet, que fracasan permanentemente, pero cuyos propósitos no lo son en el sentido corriente del despectivo término: fracasan siempre, pero lo que intentan tiene sentido, como la escritura que nunca alcanza lo que ni siquiera es un ideal, sino, como es su caso, un modo de vida. Y si el fracaso de los idiotas puede ser irrisorio —pero Flaubert no se burlaba de ello y algo quería decir a propósito de su propia empresa—, el fracaso de una escritura como la suya y, naturalmente, la de Borges, es un fracaso glorioso. Como el de toda literatura y el de toda empresa que tiene como fundamento las palabras en la vana tentativa de aprisionar el sentido de las cosas y darlo a conocer.

Claro ejemplo son los libros que ahora nuevamente ven la luz, *Ficciones* y *El Aleph*. Quizá, después de los casi setenta y sesenta años transcurridos de su desplazarse por el universo de la lectura —tantos años son un suspiro en la historia de la literatura comparados con la *Ilíada*, *Macbeth*, el *Quijote* o los sonetos de Góngora, pero auguran, en la recuperación,

muchas décadas más—, los modos de leer se hayan modificado y se los vea con ojos que hayan sido sensibles a tales modificaciones. Estas mutaciones no afligen, creo, a estos textos, así como tampoco a los otros de Borges que no vienen con el sobretodo de la palabra «relatos» o «cuentos», escritos antes o después de la ceguera: conservan todos una admirable frescura, un encanto que puede prescindir de toda interpretación, pero que la sigue incitando; la belleza de esa prosa, la inteligencia de esos desarrollos, la sabiduría de esa lengua convoca y despierta la inteligencia de la lectura; el mundo, cuando se leen esos textos, cambia, aunque no se sepa bien qué es lo que en ellos produce ese cambio. Se podría decir, porque está ahí y es indudable, que es la fecundidad del adjetivo que da vida, ilumina, sorprende como si respondiera a esa feliz consigna de Vicente Huidobro, «El adjetivo cuando no da vida mata»; también la presteza de la sintaxis o el aura poética que satura el juego analítico o la riqueza sonora o todo eso junto. El hecho, incontrovertible, es que esos textos

están vivos y que transmiten una fe en la literatura
que por su lado es uno de los más poderosos
instrumentos que el ser humano
ha inventado para hacer del
mundo algo mejor.

Santiago Sylvester

BORGES Y LA POESÍA

Borges (él mismo lo dijo) se ha convertido en una superstición, no solo de la cultura argentina, sino de la occidental. Posiblemente sea el escritor más citado, incluso con atribuciones falsas, y hasta es posible que sea menos leído de lo que se dice. La paradoja es que todas estas cosas, ser citado, atribución de falsas citas y ser menos leído que nombrado, son pruebas concluyentes de que ya es un clásico.

A treinta años de su muerte interesa reflexionar sobre los motivos de su vigencia. Hay varios; yo mencionaré solo algunos, referidos a su poesía.

EL CAMINO PROPIO

En un famoso poema titulado precisamente «La fama» (p. 531), Borges enumera veintidós circunstancias (más que razones) que según él, sumadas, le depararon una celebridad que no podía comprender. «Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar» o «Ser ciego», no parecen motivos suficientes, pero ya se acercan a una verdad literaria «Haber urdido algún endecasílabo» o «Haber vuelto a contar antiguas historias», aunque haya que agregar que esos endecasílabos no son lógicamente cualquier endecasílabo, y que esas antiguas historias fueron

contadas de un modo nuevo y reconocible. Pero tal vez la razón que más sobresale en esa enumeración no tan desordenada como le gustaba aparentar a Borges sea «Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas»: un motivo potente que, para mejor, está enunciado de una manera que solo podemos calificar como «borgeana».

Estas son sus razones, aunque hay otras; y algunas tienen que ver con decisiones que fue tomando y que revelan cómo fue encontrando el camino hacia su destino.

Tenemos que recordar que Borges nació en 1899, exactamente el 24 de agosto, cuando según lo asentado en el Registro Civil (de reciente creación por entonces en Argentina) fue llamado Jorge Francisco Isidoro; el nombre Luis le fue agregado, y aceptado para siempre por él, en el bautizo religioso que se celebró en la parroquia porteña de San Nicolás de Bari. Su vida, entonces, avanzó junto con el siglo XX y, en consecuencia, se puede cotejar con el siglo los avatares de su poesía.

En este apartado tenemos que mencionar en primer lugar las vanguardias (en plural), esa fuerza que se desencadenó en Europa cuando la familia Borges vivía en aquel continente. Hay que mencionar el Cabaret Voltaire, de Zúrich, donde Tristan Tzara desplegó sus razones dadaístas a lo largo de 1917; un año emblemático que está en el comienzo de una renovación no solo formal, sino anímica, o espiritual, que iba a cubrir buena parte del siglo pasado y, desde luego (con marchas, discusiones y rechazos), toda la vida de Borges.

Ese mismo año de 1917 ocurrió también en Europa otro suceso más célebre y más discutido: la Revolución rusa. El vago azar o las secretas leyes, según sentencia de Borges, juntó los dos momentos fundacionales más potentes del siglo en un mismo año, y les dio un envión paralelo. La historia puso en movimiento una aceleración, y el joven Borges (que luego apostaría a descreer del tiempo histórico y a desechar esa incomodidad) sintió el reclamo y lo atendió como correspondía.

Su relación con las vanguardias, y su emoción por la Revolución rusa, fue de aceptación y rechazo a gran velocidad.

Por esas fechas escribió algunas cartas, por ejemplo a su amigo Roberto Godel, en las que no ahorra palabras para exaltar el suceso político que estaba sucediendo en Rusia, y se explaya fervorosamente con la esperanza de que haya contagio de aquella buena nueva en Alemania. Y también en esas fechas escribió algunos poemas de neto corte vanguardista para celebrar ambas revoluciones: la estética, que tenía que ver sobre todo con la forma, y la política, con lo que se asomó al vértigo del momento. Es curioso comprobar ahora su precocidad para reflejar ese entusiasmo casi en tiempo real de lo que estaba sucediendo, y también su precocidad para retirar de allí su entusiasmo y orientarlo en otra dirección.

Tiene interés mostrar alguno de aquellos poemas por la relativa poca difusión que tuvieron al no ser incluidos en sus libros: su valor ya no es literario sino que se relaciona con el personaje, como si estuviéramos espiándolo por una rendija. En esta serie escribió «Rusia», «Gesta maximalista» (con la curiosidad añadida de que estaba dedicado a la fracción bolchevique, por oposición a los «minimalistas» o mencheviques), y el poema «Guardia Roja», que transcribo y que fue publicado en la revista *Ultra*, de Madrid, el 17 de marzo de 1921:

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorrio incendiado
La planicie rendida
no acaba de morirse
        Durante los combates
el milagro terrible del dolor estiró los instantes

Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces
En la ciudad lejana

donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las luces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres en los torsos desnudos

Su adhesión a la Revolución rusa fue fugaz y su alejamiento irreversible. Su vínculo con la vanguardia duró un poco más: participó activamente del ultraísmo, produciendo textos de defensa cerrada de ese movimiento cuya circulación se limitó a España y Argentina; y no hay que olvidar que, como parte del oleaje residual, hubo en Buenos Aires dos números de la revista mural *Prisma* (1921-1922) que al decir del propio Borges fue un «cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona». Su regreso a Buenos Aires significó un paulatino y más bien rápido desentendimiento de cualquier vanguardia, pero hay que señalar que esa expresión tuvo un momento de presencia fuerte por lo que significó de oposición al modernismo y a la generación española del 98. Vale la pena recordar lo que opinaba Borges en 1921 de la poesía de Darío: «La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, [...] por eso mismo es una cosa acabada, concluida, anonadada».

En 1923 publicó su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*. En este volumen queda poco, casi nada, de aquella novedad que para Borges había envejecido tan rápidamente. Aquí ya se puede intuir aquella frase lapidaria que le dedicó años después a Oliverio Girondo (aunque Borges se la adjudicara luego a Anderson Imbert) cuando lo califica, por persistir en una ruptura para él incómoda y ruidosa, como «el Peter Pan de la literatura argentina», invistiendo a la vanguardia de un infantilismo perpetuo.

En el armado de su libro, Borges tuvo la precocidad increíble de quitar los poemas que había venido publicando en revistas, o de corregirlos hasta casi transformarlos en otros,

cuando le parecían cargados de ultraísmo. Ya no se detecta la sobrevaloración de la metáfora que venía del expresionismo alemán; ni la supresión de nexos, de puntuación, o de rima: esas supresiones por las que alguien llegó a decir que el ultraísmo había «esqueletizado» la poesía. Y desde luego ha desaparecido la ruptura del discurso lógico, denominador común de esa época irruptiva. Guillermo de Torre lo revela de este modo: «Cuando Borges publica su primer libro poético, excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta [...]. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía».

Lo que omitía era precisamente su pasado inmediato, expresado en una gestualidad que se le había vuelto ajena. «Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después», son palabras suyas de un Prólogo a este mismo libro, escritas en 1969, y nos está hablando entonces de un embrión del futuro. Visto desde hoy, es bastante evidente que tiene razón. Ya están los temas, la prosodia, algunos adverbios, algunas palabras o ecos que repetirá libro a libro, hasta el final. Y está, con su despedida de las vanguardias, el comienzo de otra de sus adopciones, con la que ocurrirá como con la anterior: será precoz en adoptarla y precoz en abandonarla. Me refiero al criollismo, esa apariencia (no me animo a decir simulación, aunque podría caber) de oralidad patriótica, un poco arrabalera. También podría decirse que la tarea consistió en transformar su vanguardismo en criollismo, una sustitución que le sirvió para terminar de volver a su país.

En un trabajo antiguo, de 1999, publicado en la revista madrileña *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ivonne Bordelois analiza con mucha precisión el vínculo entre Borges y Ricardo Güiraldes, que comenzó en 1924, cuando se conocieron, y concluyó con la muerte del novelista, tres años después. Queda demostrada la incidencia de esta amistad en la incorporación, adoptada por Borges, de una lengua cargada de argen-

tinismos, de criollismo viejo, impregnada de algunos elementos que provenían del nacionalismo vigente por entonces: un criollismo que en Borges duró una temporada.

Pero la relación entre ambos escritores no se limita a estos alardes sino que me parece más amplia si se consideran los poemas de Güiraldes, anteriores a los de Borges, publicados en *El cencerro de cristal* de 1915 (en mi opinión, el primer libro en habla castellana que trae verso libre). Transcribo como muestra fragmentos del poema «Tango», de Güiraldes, que anuncia lo que unos años después vendrá a fijar Borges, no solo en tema sino sobre todo en fraseo:

Tango severo y triste.
Tango de amenaza.
Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.
Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.
[...]
Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.
Hembras entregadas, en sumisión de bestias obedientes.
Risa complicada de estupro.
[...]
Tango fatal, soberbio y bruto.
Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso.
[...]
Baile de amor y muerte.

La voluntad de pertenecer a un sitio y de escribir con palabras o jerga de la tribu no sucede en todos los poemas, lo que hubiera sido un abuso, pero resuena por ejemplo en «El truco», donde «una lentitud cimarrona / va demorando las palabras» o en el poema «Caminata» cuando «Olorosa como mate curado / la tarde acerca agrestes lejanías». Hay expresiones buscadamente porteñas: «me agradan todas las formas

estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas». Y también, muy simbólicamente, en *Fervor de Buenos Aires* acepta su ciudad desde el título, lo ratifica en el Prólogo (suspendido en ediciones futuras) y se despide de Europa: «esta ciudad que yo creía mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires».

Quedó inaugurada su argentinidad deliberada y continuó con mayor entusiasmo en el libro siguiente, de 1925, *Luna de enfrente*. El suburbio, la pampa, la historia, el general Quiroga yendo en coche «al muere», algunos barrios de Buenos Aires, le dieron materia y afirmación, y es muy posible que la vecindad de Güiraldes, cuando el novelista estaba en plena elaboración de *Don Segundo Sombra*, haya terminado de dibujarle el paisaje. Un paisaje que, con los años, Borges revisó y denostó con una de sus frases infalibles: «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino».

El homenaje que Borges le estaba debiendo a Güiraldes aparece explícito en el verso final del poema «Patrias» que solo puedo mostrar ahora en resumen, incluido en la primera edición de su segundo libro y suprimido luego, cuyo argumento es una larga enumeración de lo que Borges espera de esa Buenos Aires que quiere construir y reconstruir:

> Quiero la casa baja;
> La casa que en seguida llega al cielo,
> La casa que no aguanta otros altos que el aire.
> Quiero la casa grande,
> La orillada de un patio
> Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa.
> [...]
> Y la guitarra austera de Ricardo Güiraldes.

En este libro hay criollismo abundante, que Borges fue suprimiendo en ediciones posteriores. He citado al pasar su

célebre poema sobre el general Quiroga; hay en él una prueba de sus correcciones cuando, en la edición original, aparece «la luna atorrando en el frío del alba». El verbo «atorrar», un aporte porteño ingresado al lunfardo a fines del siglo XIX (de la mano de Eduardo Gutiérrez según el *Diccionario lunfardo* de José Gobello), fue luego reemplazado por «perdida». Recuerdo mi protesta íntima cuando descubrí aquel reemplazo: «la luna perdida en el frío del alba» me sonaba a vaguedad, mientras que si «atorraba», a todas luces armaba un paisaje y aportaba fuerza expresiva. Sin embargo, pasado el tiempo no sé si no hay algo de razón en Borges; hoy advierto que la palabra «atorrar» ha quedado levemente anacrónica, no diré en desuso pero sí en retirada, como sucede con algunos lunfardismos: cuántas personas sabrían qué hacer con los «timbos» o dónde colocarse el «funyi», y empiezo a sospechar que dentro de poco un joven, incluso en Buenos Aires, tendrá que abrir el diccionario de Gobello para saber qué hacía por entonces la luna.

Este tipo de modificaciones arreciaron con los años; no solo fue quitando palabras del diccionario de argentinismos (lo dijo casi de este modo), sino que fue borrando subrayados de oralidad, como *dualidá*, *rosao*, *soledá*, *verdá*. A modo de defensa pudorosa, explicó después: «abundé en palabras locales».

En el libro siguiente, casi ya no. *Cuaderno San Martín*, de 1929, es un libro de madurez; más aún, de madurez borgeana. En poemas como «Isidoro Acevedo» o «La noche que en el sur lo velaron» los temas ya están tratados como lo estarán en las próximas décadas; la adjetivación es plenamente reconocible; el ritmo adquiere un andar propio, y todas las señas de identidad muestran su repertorio. Borges ya es Borges; y esto se ve también en algunas acertadas correcciones que él hizo en la época. Por ejemplo, en 1927 la *Exposición de la actual poesía argentina*, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, había anticipado «Fundación mitológica de Buenos Aires», que en el libro que comento sería corregida desde el título: pasó de «mi-

tológica» a «mítica», justificado el cambio en que la primera palabra «sugiere macizas divinidades de mármol». Pero su mayor arreglo no está ahí sino en el arranque del poema, que empezaba así: «¿Y fue por este río con traza de quillango / que doce naos vinieron a fundarme la patria?»; dos años después, en *Cuaderno San Martín,* ya había decidido terminar con el exceso criollista: la «traza de quillango» fue sustituida por «de sueñera y de barro», y el arcaísmo «naos» por la más objetiva «proas». No es este el único cambio del poema, hay otros enormes y significativos, pero es el que me interesa mostrar a los fines que argumento.

Borges fue precoz en aceptar los datos de un nacionalismo que estaba en el aire, y también en empezar a abandonarlo cuando esa ideología estaba llegando con fuerza al Río de la Plata, no solo a la literatura, sino a la vida política. Por mucho que Borges quiera que nos despeguemos del tiempo histórico para hablar de su literatura, es imposible no recordar que un año después de *Cuaderno San Martín,* en 1930, sucedió el primer golpe militar en nuestro país, de corte fuertemente nacionalista: el primero de una serie que iba a repetirse por décadas, hasta la tragedia.

Cuando se publica *Cuaderno San Martín* Borges tenía treinta años. Para su próximo libro de poemas o, dicho con más precisión, que incluirá poemas, tendrán que pasar otros treinta: *El hacedor,* libro misceláneo que combina prosa y verso, se publicará en 1960. Estos treinta años son fundamentales en la obra de Borges; y desde luego ya no cabe hablar de «precocidades». Borges es un escritor maduro, no solo de madurez literaria sino que ha empezado la madurez de su vida, y será la época en que terminará de configurar su personalidad, su estilo y su presencia en la literatura de Occidente.

Sí puede decirse que también en esta etapa el tiempo histórico aporta su peso, a pesar de las intenciones de Borges de eludirlo: resulta casi sospechoso, casi una provocación, que en pleno predominio del verso libre, cuando todas las

vanguardias, posvanguardias y neovanguardias procuraban disonancias y rupturas a la poesía de Occidente, Borges escribiera muchísimos sonetos, con acentos en orden y rimas consonantes, y se dedicara a usar y elogiar las tradiciones que conocía, que eran muchas. Y además, por si no estuviera suficientemente claro, expresó su disenso genérico con un enunciado de programa: «las novedades importan menos que la verdad». Había encontrado su sitio y lo diseñó en muchos libros con palabras, recursos y ciertos guiños que nos traen siempre la convicción de estar leyendo, más que un soneto, más que un poema, sencillamente a Borges. Borges terminó fundando así un género propio, que lleva su nombre.

LA FALSA CITA

He señalado, como prueba de su entronización en la literatura occidental, la frecuencia con que se cita a Borges, y sobre todo la frecuencia con que esa cita resulta ser falsa. Esta razón vale para cualquier género, pero referido a la poesía se vuelve más evidente porque es utilizada por personas que, nos consta, eluden fervorosamente ese género de minorías. Citar a Borges para justificar una opinión cualquiera se ha convertido en un recurso de nuestra época, solo que muchas veces la cita viene acompañada de un error: días pasados, en una conversación cualquiera, la cita enunciada no correspondía a Borges, como se suponía, sino a Cervantes. Hasta aquí, solo una falla de erudición; un pecado venial del conocimiento, sobre todo si se tiene en cuenta que la propia idea de erudición clama por ser revisada.

Hay, sin embargo, un aspecto de interés en el error: del error se aprende o, dicho de un modo menos docente, todo error esconde una virtud. En este caso el error nos hace saber que Borges, considerado él mismo como un conocimiento, está disuelto en la sociedad; su manera de ordenar las palabras ha

ganado peso, como una autoridad diluida en la opinión contemporánea. Lo «borgeano» funciona como predicado que ha hecho un éxito de la paradoja. Hay una manía tan visible en este recurso de la citación de sus dichos (ciertos e inciertos) que se puede afirmar que este escritor ha sido adoptado como propio por la generalidad. Y el hecho de que se lo cite equivocadamente no hace sino reforzar por exceso el argumento.

Durante muchos años existió en mi tierra (Salta) una exaltación deliberada, algo ingenua, que se parecía bastante a lo que acabo de decir: cualquier frase que mereciera un respaldo era atribuida sin más al *Quijote*. «Como dice el *Quijote*...», y la frase, cierta o no, era aceptada como la esencia de algo que no se podía ignorar. Era la desmesura de un prestigio enceguecedor que impedía discernir, no solo lo falso de lo verdadero, sino algo previo: el conocimiento del desconocimiento. Este juego, lógicamente, no fue inventado en Salta: se puede recordar que la sentencia más mentada que se atribuye a don Quijote («ladran, Sancho, señal que cabalgamos») no pertenece a él: ni al verdadero ni al apócrifo.

Ahora es posible repetir ese juego con Borges; y tal vez por eso da lo mismo que una frase adjudicada a él le pertenezca o no: más aún, que ni siquiera provenga de la literatura sino de una simulación. Lo que importa es el efecto, y aquí entramos en el terreno de lo indiscutible, de lo que se acepta a libro cerrado (cerrado incluso antes de ser leído), como se aprueba una ley sobre la que el acuerdo es total. Porque el acuerdo es total, no solo sobre la virtud literaria de Borges (acuerdo fácil y difundido), sino sobre la infalibilidad de su respaldo. En el caso de una cita, la infalibilidad que se espera no es tanto la de su procedencia literaria como la de la protección que otorga.

Hay un aspecto irónico en este desenlace. El artífice de la cita apócrifa («la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» [p. 37] que le atribuye a Pierre Menard)

paga ahora un tributo a su propia invención: el de que se le adjudique, no solo una frase de Cervantes (un homenaje, a fin de cuentas), sino cualquier obviedad. Borges es hoy (puede serlo) una cita falsa, y también resulta extraordinaria la aceptación incondicional de su electorado.

(Abro un rápido paréntesis para decir que la relación, ni casual ni deliberada, que se ha dado aquí entre Borges y Cervantes tiene un buen fundamento precisamente en torno a la cita apócrifa: el primero la postula casi como método y, en cuanto al segundo, todos sabemos que el *Quijote* fue escrito por Cide Hamete Benengeli).

Entre la falsa cita, la falsa adjudicación, la apropiación y la simple falsificación, hay un parentesco muy próximo. A todas estas exacciones ha sido sometida la obra de Borges, y vale la pena acercar algunos ejemplos.

Hace algunos años hubo un texto más bien malo, casi de autoayuda y con fallas gramaticales, que con el nombre de «Instantes» insistió en asegurar (hasta en la revista mexicana *Plural*) que pertenecía a Borges: algo sencillamente imposible; y lo desanimante es que hay muchos comentarios entusiastas, con agradecimientos a Borges, en esa ágora contemporánea que es Google. Otro episodio de lo mismo se esmeró en contar la prensa argentina en estos días de junio de 2016, días de homenajear masivamente a Borges: el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires empapeló las paredes de la estación San Martín, del subterráneo, con algo que quería ser un poema y era una cursilería, y que también se anunciaba como de Borges. De ejemplos parecidos está empedrado el camino de este escritor. Pero la historia más borgeana, que no puede omitirse porque ha tenido repercusión literaria, ha sucedido en Colombia cuando un conocido poeta de ese país se adjudicó falsamente cinco sonetos de Borges y desató, más que una polémica, un barullo en Bogotá. Una sucesión inverosímil de peripecias terminó, como casi todas las cosas, en un libro: una especie de novela documental del argentino Jaime Correas, titulada *Las*

falsificaciones de Borges, donde explica minuciosamente una trama más bien confusa. No puedo extenderme ahora en este suceso casi policial, que está vinculado con el novelista Héctor Abad Faciolince; solo diré que su padre, cuando fue asesinado en Medellín por sicarios de la ultraderecha, llevaba en su bolsillo un soneto firmado con tres iniciales, JLB. Nadie puso en duda de que el autor era Borges; no solo lo proclamaban esas letras sino el estilo. Sin embargo, años después un poeta simuló que eran suyos y comenzó un episodio verdaderamente borgeano que hubiera servido para ilustrar una anécdota que me contó hace años el profesor José Edmundo Clemente, cuyo destilado sería lo siguiente: «¿Sabe usted por qué a Borges le gustaba la novela policial? Porque decía que se parece a la filosofía en que las dos buscan la verdad».

Italo Calvino enumera catorce argumentos para definir a un clásico. Son razones claras, alarde de buena prosa expositiva y, lo que también importa en este caso, una verdadera enseñanza de cómo se logra una caracterización difícil. No creo que sea una insolencia agregar la decimoquinta argumentación, que podría enunciarse aproximadamente así: un clásico es el que admite con verosimilitud una cita equivocada. La única condición (precisamente impuesta por la verosimilitud) es que corresponda a un estilo.

BORGES Y LA POESÍA DE PENSAMIENTO

La presencia de Borges en la literatura argentina ha resultado fundamental para radicar un tipo de poesía que, claramente, define buena parte de la poesía argentina: la llamada poesía de pensamiento.

Siempre que se hable de poesía de pensamiento es necesario aclarar previamente que no hay buena poesía sin pensamiento: aún la más sentimental, la que apela a lo onírico o se regodea en el fluir de la conciencia (o del inconsciente),

está sostenida por una trama de conceptos. Pero una vez dicho esto, se puede agregar que hay una que, específicamente, tiende a la reflexión, se concibe a sí misma como un medio para pensar, expone categorías, averigua y, aunque no lo rechace, no está demasiado pendiente del aspecto emotivo del hecho poético o, al menos, no trata sentimentalmente los asuntos sentimentales. Es lo que se llama poesía de pensamiento. Su actitud se refleja en el lenguaje, en un intento de precisión o, mejor aún, en un tono y una manera de hacer sonar las palabras. Y lo que encuentro significativo en relación a nuestro país es que, en mi opinión, esta es una de las líneas poéticas más típicamente argentinas, al menos en los últimos cien años. Es, sin duda, una de las más peculiares, que por alguna razón ha calado en nuestra sensibilidad; y una afirmación como esta necesita explicación.

En el panorama poético argentino se puede detectar varias estéticas, que son las que han prosperado en cualquier país. La vanguardia ha sido importante desde comienzos del siglo XX y ha dejado propensión a un relativo disloque; también han prosperado la poesía de la tierra, la poesía urbana, la poesía pura, la poesía social y, en general, ese diálogo al parecer interminable entre romanticismo y clasicismo. Estas estéticas tienen, en los otros países de la lengua, correlatos y similitudes, al punto de que podrían ser consideradas como un corpus unitario: por ejemplo, la poesía surrealista forma especie propia, sin que interese origen o nacionalidad, y lo mismo pasa en Latinoamérica con la literatura de la tierra. Y es en este panorama donde encajo mi opinión sobre la poesía de pensamiento, porque muestra en Argentina una trayectoria muy marcada que no tiene necesariamente correlato en los otros países de la lengua, o que es difícil encontrarla con una huella tan subrayada. No es que en los otros países no haya poetas de esta modalidad: lo que no está definida tan nítidamente es la modalidad. Y esto se debe, lógicamente, a una evolución particular de la poesía.

Macedonio Fernández fue quien primero postuló que la poesía no debía abusar del efectismo o la emotividad, ni recurrir al aspecto enfático del lenguaje. Escribió un poema que, para que no cupieran dudas, tituló «Poema de poesía del pensar», que no fortuitamente está dedicado a Borges. Allí dice sin vueltas: «Mi intento presente es una poemática del pensar especulativo». Pero es Borges quien, como la campana mayor de la catedral, consolida esta línea, difunde la concepción de poesía pensada, más que sentida, en la que la emotividad, aunque exista, no se precipita sobre el lector. Es él quien desarrolla esta propuesta y la pone a circular por el mundo; y en esta tarea tuvo la precocidad increíble de inventar de inmediato sus precedentes, como luego en la madurez terminó de armar la trama sólida de su visión poética.

No es necesario ya defender la poesía de Borges, pero no está de más recordar que en algún momento fue acusada, precisamente, de pensar demasiado. En todo caso, lo que sí importa es recordar lo que sucede siempre: alguien tiene que mostrar una posibilidad para que exista. Sin Borges no se hubiera afirmado este eje, ni su persistencia; del mismo modo que sin Neruda no hubiera tenido tanto predicamento la poesía volcánica, ni sin los manifiestos franceses (que según Luis Emilio Soto llegaban a Buenos Aires en cada avión que provenía de París) no hubiera existido nuestra vanguardia.

A partir de Borges se consolida otra manera de entender el oficio poético, lo aligera de hojarasca (la imagen es de Jaime Gil de Biedma en un reportaje que le hice hace años en Madrid, publicado en el viejo diario *La Prensa*, de Buenos Aires), y lo convierte en herramienta de análisis y precisión. Necesariamente tenía que encontrar cauce y provocar un contagio que dura de distinto modo hasta hoy. Se podría confeccionar una larga lista de poetas que se sumaron a esta modalidad, pero basta con mencionar a Alberto Girri, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzzi, Raúl Gustavo Aguirre, Mario

Trejo, Jorge Calvetti, Horacio Castillo o Alfredo Veiravé (poetas con obra ya terminada), y seguir la pista, muy marcada, en la poesía actual. Pero dejando de lado el problema de las influencias, de la manera en que sus aportes están disueltos en la poesía posterior a él, incluso el modo en que cada uno los resuelva (el famoso «¡maten a Borges!» atribuido a Gombrowicz cuando se despedía de Buenos Aires), lo cierto es que acabó por trazar una línea fuerte en la poesía argentina, cuyo centro no está en el lirismo sino en el intento de conocer.

He dicho «intento de conocer» porque el pensamiento que está en la base de este tipo de poesía no es tanto de conclusión como de indagación, y en esto estriba su interés. Interesa porque suele ser una pregunta, y es por un filo de navaja, por un borde poco afirmativo, por donde se mueve. Si desbordáramos el género poesía, caeríamos por esta vía en el ensayo: es su pariente natural; ensayo en cuanto tal, en cuanto tentativa y búsqueda; ensayo en el sentido de Montaigne, que sabía formular preguntas pero no necesariamente a dónde lo llevaban.

Sin embargo, no la caracteriza una selección de términos filosóficos, o de palabras precisas (puesto que todas lo son, o pueden serlo), sino un punto de vista sobre el lenguaje: entre dos palabras, no elige la resonante sino la austera, trabaja sobre métodos de conocimiento que vienen desde la Grecia de Pericles, maneja categorías que se disuelven en anécdotas y situaciones, y es en su territorio donde más se afianza la observación de Shelley de que la distinción tajante entre filosofía y poesía es precipitada.

No sería inútil averiguar cómo es el lector imaginario de los poetas adscritos a esta manera. Sospecho que, aun con el deseo de llegar a todo el mundo, estos poetas suelen pedir acompañamiento, no solo adhesión, y así entramos en el terreno cada vez más complejo del lector metódico (que no es tanto el que lee *con* método, sino el que lo hace *por* método),

el que ya ha pasado horas de su vida frente a los libros, haciendo conexiones, evaluaciones y, de ser posible, afinadas disquisiciones. Tal vez valga la pena recordar lo evidente, y en consecuencia aceptarlo como inevitable: que no hay un solo tipo de lector, y el que pide para sí esta poesía es el más «formado», y por lo tanto el menos «conformado»: el que exige que se escriba para quien procura conocimiento, tal vez alguna incomodidad, y está en condiciones de asentir o discutir con razones más o menos fundadas.

Detrás de todo esto está Borges. Él puso en evidencia una
manera de pensar, de escribir y de leer; por eso,
además de otras razones, es posible que
sigamos por mucho tiempo
celebrando su llegada
a la literatura.

Graciela Tomassini

BORGES: LA OPCIÓN POR LA BREVEDAD

La opción por la brevedad es un rasgo esencial de la escritura borgesiana, presente tanto en los ensayos críticos y reseñas literarias cuanto en los textos ficcionales. Para Beatriz Sarlo [1997: 35-36], la brevedad es un parámetro de orden en una escritura que, por otra parte, suele complacerse en la proliferación (por ejemplo, en las series enumerativas). Lo dice con referencia a los textos críticos, pero tratándose de Borges, no siempre es posible distinguir la escritura crítica de la escritura ficcional. En todo caso, la brevedad es un cauce de escritura que conviene a la porosidad de los textos borgesianos, a las argumentaciones incompletas y a los relatos donde el centro queda desplazado hacia el detalle.

Ricardo Piglia, quien ha reflexionado acerca de las formas breves en la literatura tanto como las ha cultivado, estima que la brevedad se vincula en la escritura de Borges con «la tensión entre oír y leer» [Piglia, 1999: 110-111]. Una de las grandes invenciones de la ficción borgesiana es la de un narrador oral que supone la presencia de un interlocutor que en muchos casos, como en «Hombre de la esquina rosada» o «La forma de la espada», se revela como quien escribe (refiere: vuelve a llevar), la historia. La ceremonia tradicional de contar cuentos se inscribe en esta puesta en abismo de la situación comunicativa que al mismo tiempo parece celebrar un

pacto entre un resto de oralidad —la «entonación» del habla argentina, los súbitos sumarios, el juego entre el detalle y la calculada vaguedad de la información sobre acontecimientos axiales— y la escritura cincelada, precisa. «El arte de narrar para Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta» [Piglia, 1999: 111]. La novela, demasiado alejada de las formas orales —continúa Piglia— no es narración para Borges, porque ha perdido los rastros de ese interlocutor oral que hace posible los sobreentendidos, los *understatements* y los hiatos. No lejos de estas apreciaciones, Eleni Kefala observa también que la raíz de la brevedad borgesiana estriba en el uso literario de la convención oral ligada al cuento tradicional, pasible de incesantes repeticiones y variaciones, como la misma narrativa de Borges, que al proponer versiones distintas (con diversa focalización o distinto énfasis) de historias básicamente idénticas sugiere que toda ficción literaria es una variante entre las infinitas posibles de las mismas historias que la humanidad viene narrándose a sí misma desde el fondo de los siglos [Kefala, 2004: 219-220]. Por otra parte, ve en la opción borgesiana por la brevedad una adhesión al principio aristotélico de *necesidad* [Kefala, 2004: 219-221], por el cual nada en el texto literario debe apartarse del estricto desarrollo de una trama narrativa. Kefala singulariza, como estrategias ordenadas a este fin, la resonancia, la elipsis y la alusión, recursos vinculados a ese «reinado del silencio» que, según dice, pregna de ironía el pacto de Borges con la palabra. Si bien esta poética define a Borges como escritor clásico, entraña una original renovación del género: ese diferimiento por el cual lo verdaderamente necesario está ausente del texto, que en cambio se complace en las heterotopías [Kefala, 2004: 224-225].

En el capítulo dedicado a Borges de *Por qué leer los clásicos* —que se repite casi literalmente en el capítulo sobre la «Rapidez» de *Seis propuestas para el próximo milenio*—, Italo Calvino

privilegia la economía de expresión como clave del borgesiano arte de escribir, un «contar sintéticamente y en escorzo» que logra a partir de una «invención fundamental que [...] fue también la invención de sí mismo como narrador», y que consiste en «fingir que el libro que quería escribir estaba ya escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y describir, recapitular, reseñar ese libro hipotético» [Calvino, 1995: 212].

Todas estas postulaciones se refieren en general a la escritura de Borges, especialmente a la prosa de ficción donde la brevedad es inescindible de estrategias como la ficcionalización del pacto narrativo, la elipsis del núcleo a favor de los detalles y lo que Genette llama «pseudorresumen» [Genette, 1982: 324]. Sin embargo, en este conjunto se recorta una serie discontinua y heterogénea de textos brevísimos, la mayoría de menos de una página, como los que integran, junto con poemas, los volúmenes *El hacedor* (1960) y *La cifra* (1981). David Lagmanovich discierne tres períodos en la trayectoria borgesiana en el rumbo de la narrativa muy breve. La primera etapa comprendería *Historia universal de la infamia* (1935), libro compuesto por siete textos que fueron publicados entre 1933 y 1934 en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del diario *Crítica* que Borges codirigió con Ulises Petit de Murat. Interesa a Lagmanovich la forma episódica de estas composiciones, cada una de ellas distribuida en momentos identificados mediante subtítulos; en su opinión, esta forma es tributaria de la opción borgesiana por la brevedad en el narrar. La sección final del libro incluye, bajo el subtítulo «Etcétera», cinco textos breves, todos ellos reescrituras de fuentes clásicas: «Un teólogo en la muerte», «La cámara de las estatuas», «Historia de los dos que soñaron», «El brujo postergado», «El espejo de tinta» y «El doble de Mahoma». En la misma etapa, Lagmanovich considera los trabajos antológicos realizados por Borges. Tanto en la fundacional *Antología de la literatura fantástica* (1940) cuya

autoría compartió con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, como en *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges y Bioy Casares, 1955), los compiladores incluyen no solo piezas autónomas de mínima extensión, sino también fragmentos de obras mayores, presentadas como textos autónomos. En ambas, particularmente en la segunda —sostiene Lagmanovich—, se establecen procedimientos que Borges ya había frecuentado (por ejemplo, agrego, en la serie «Museo» de la revista *Destiempo*. sobre la que volveré), y que constituirían una marca de su escritura: la búsqueda de textos narrativos brevísimos en obras de mayor extensión; el uso de textos procedentes de fuentes clásicas de Oriente y Occidente; la atribución de textos propios a otros autores, existentes o ficticios; la imposición de títulos frecuentemente irónicos o humorísticos, y en todo caso «bien castizos» a pasajes de obras ajenas, a los que de este modo se otorga autonomía. Siempre de acuerdo con Lagmanovich, esta antología se constituye en «una especie de modelo de las compilaciones o "libros misceláneos" (género en el que más adelante descollaría Julio Cortázar)» [Lagmanovich, 2010: 197], como las posteriores *Libro del cielo y del infierno* (Borges y Bioy Casares, 1960), y *Libro de sueños* (Borges, 1976). En cuanto a la reescritura de un fragmento de una obra mayor como texto breve autónomo en la compilación antológica, es otra de las prácticas borgesianas de creación literaria en segundo grado que ejercieron una influencia notable; cabe mencionar como ejemplo la *Antología del cuento breve y oculto*. de Luis Chitarroni y Raúl Brasca. Destacados autores de microficción ellos mismos, los compiladores reconocen en esta práctica el antecedente del «trofeo de lectura» como método para la reescritura de textos *como* microficciones, una suerte de *objet trouvé* literario.

A la segunda etapa postulada por Lagmanovich corresponden las piezas en prosa de *El hacedor* (1960), «punto culminante en la historia del microrrelato borgesiano» [Lagmanovich, 2010: 201]. Una década después, aparece la *Nueva*

antología personal (1970), selección que Borges distribuye en categorías genéricas: Poesía, Prosas, Relatos, Ensayos. Lagmanovich ve en la denominación «Prosas» —que involucra siete textos breves— «una declaración significativa: estos textos se imponen a la conciencia de Borges como "algo distinto", algo que para él todavía no tenía nombre. Nosotros, a estos textos, los llamamos microrrelatos» [Lagmanovich, 2010: 201]. De la tercera etapa singulariza *La cifra* (1981), donde considera microrrelatos los textos «El acto del libro», «Nota para un cuento fantástico» y «Un sueño» (que analiza en especial, porque lo reconoce como el mejor microrrelato borgesiano); a los otros (los microensayos «Dos formas del insomnio», «El bastón de laca» y «Nihon», y la viñeta «Andrés Armoa»), al carecer de estructura narrativa, Lagmanovich los asigna a la categoría más amplia de la minificción.

A esta presentación cabría quizás hacer algunas acotaciones. En primer lugar, que las primeras expresiones microficcionales de Borges, coetáneas con la escritura de los textos de *Historia universal de la infamia*, son las que publica en la *Revista Multicolor de los Sábados* bajo el seudónimo «Francisco Bustos». Me refiero a la serie «Confesiones: *Dreamtigers*, Los espejos velados, Un infierno, Las uñas» [*RMS*, 1934: 7]. Más tarde, en el primer número de *Destiempo*, revista literaria dirigida por Borges y Adolfo Bioy Casares en lo que sería su primera experiencia colaborativa, aparece con la firma de Borges la serie «Inscripciones» [*Destiempo*, 1936: 3], que vuelve a incluir «*Dreamtigers*», «Las uñas» y «Los espejos velados», pero cambia «Un infierno» por «Diálogo sobre un diálogo». (Como se recordará, otra variante de «Inscripciones» aparece en la primera edición, de 1952, de *Otras inquisiciones*. Esta vez, la serie incluye «*Argumentum ornithologicum*» pero no «Los espejos velados»). También, en los tres números de *Destiempo* aparece una sección sin firma, titulada «Museo», integrada por fragmentos y frases de autores diversos, cuya

originalidad proviene «del movimiento que se genera a partir del encadenamiento logrado por citas disímiles» [Sabsay Herrera, 1998: 112]. Una columna similar, con el mismo título, aparece en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Borges, desde el tercer número (marzo de 1946) hasta el undécimo (diciembre del mismo año), pero esta vez lleva la firma «B. Lynch Davis» —como «B. Suárez Lynch», máscara que oculta el tándem Bioy-Borges—. En esta reaparición «Museo» se nutre con mayor número de textos, muchos de los cuales después pasarán a formar parte de *Cuentos breves y extraordinarios*. Nuevamente, la estrategia de la atribución falsa oculta la autoría borgesiana de textos como «Del rigor en la ciencia», «Cuarteta», «Límites», «El poeta declara su nombradía», «El enemigo generoso», «*Le regret d'Héraclite*», que serán incluidos, junto con «*In Memoriam* J. F. K.», en la serie «Museo» de *El hacedor*. En estas series se aprecian dos prácticas que atraviesan la producción literaria borgesiana: la cita descontextualizada (e integrada en un nuevo contexto), y la escritura ficcional brevísima, en nombre propio o bajo distintas máscaras. En todos los casos, estas prácticas se dejan regir por alguna articulación metaliteraria: los textos se presentan como «cuentos contados dos veces» («*twice-told tales*», a la manera de Hawthorne, cuya riqueza inventiva elogia Borges en su ensayo sobre el autor estadounidense, incluido en *Otras inquisiciones*). En resumen, la escritura de extrema brevedad es una opción que Borges asume desde sus primeras incursiones en la ficción y no una etapa evolutiva, puesto que ya los primeros textos publicados en *RMS* y *Destiempo* exhiben su preferencia por esta forma, así como también los rasgos que revestirá esta opción en diferentes momentos de su carrera literaria.

Es probable, como apunta Lagmanovich, que la distribución impuesta por Borges a sus textos ficcionales en «Relatos» y «Prosas» en la *Nueva antología personal* suponga la señal de una distinción genérica. Es evidente que para él los

textos brevísimos, no importa si predominantemente narrativos o ensayísticos, compartían ciertos atributos con la poesía, puesto que los recogió en volúmenes junto con poemas en *El hacedor* y *La cifra*. Por otra parte, la diferencia entre prosa y poesía no es esencial para Borges, según expone en varios ensayos, ya que todo el lenguaje es una creación estética [Borges, 1991: 254]; como los géneros, estos cauces de escritura no pasan de ser módicos avisos que el lector tomará más o menos en cuenta, al darle vida al texto en la lectura [Borges, 2007: 229].

También es probable que tuviese en cuenta la larga tradición que las formas breves de la prosa tienen en la literatura universal: contemplada desde la perspectiva de las largas duraciones, la microficción es la forma contemporánea que asume la escritura breve, que desde tiempos remotos se ha desarrollado a la vera de los géneros mayores, como vehículo de expresión sintética de una postura frente a la vida o la verdad. De ahí que sus primeras manifestaciones comprendan géneros sapienciales como el proverbio, el aforismo, el epigrama, y didácticos como la fábula, la parábola, el bestiario. Y que, como cauce de escritura del pensamiento, tenga tanta relevancia para la filosofía como para la literatura. La microficción contemporánea es un avatar de una larga genealogía —a quien interese un balance crítico de la cuestión, remito a Tomassini y Colombo [Tomassini-Colombo, 2014]—, en cuyo decurso se ha venido transformando de instrumento de registro y transmisión de saberes a dispositivo de cuestionamiento crítico y búsqueda, no reproducción, de un saber. Esta ha sido, pues, la función del fragmento en la filosofía del primer Romanticismo. Hibridez y parodia de diversos cauces genéricos son las divisas que marcan la trayectoria de la brevedad en el modernismo y las vanguardias, respectivamente. La brevedad modernista experimenta con cruces entre poesía y prosa, narrativa y lírica, así como también entre las formas de percepción y tratamiento estético propias de las distintas artes.

La brevedad en las vanguardias avanza aun más radicalmente en la quiebra de fronteras, con el recurso al humor absurdo, a la ironía inestable y a la metáfora de planos alejados, tres recursos que Ramón Gómez de la Serna combinó en la creación de géneros novedosos como la greguería, el capricho y el disparate. La brevedad como escenario privilegiado de estas experimentaciones abre cauce a la minificción como escritura de nuestro tiempo.

La investigadora cubana-estadounidense Dolores Koch (1981) y el escritor mexicano Edmundo Valadés (1990) detectan la irrupción de la ficción brevísima en el escenario literario hispanoamericano de mediados del siglo XX, pero advierten que esta escritura viene produciéndose desde tiempo atrás: Valadés señala como inicio el texto del ateneísta mexicano Julio Torri «A Circe» (1917), redescubierto por los escritores de la década del 50. Esta textualidad híbrida, que prosperaba en el interregno entre el poema, el relato, el ensayo y otros géneros sin identificarse plenamente con ninguno, no había sido todavía denominada, y por lo tanto no existía como especie literaria, sino como un conjunto heterogéneo de textos variados, cuyo único rasgo manifiesto coincidente era la brevedad y el cauce prosístico. Valadés y Koch, exponentes respectivamente de la crítica periodística ejercida por escritores y de la crítica académica que aspira a construir teoría, tropiezan con este *objet trouvé* en sus indagaciones sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo. Es que buena parte de la ficción brevísima de las décadas del 50 y 60 se publicó en contarios, o en repertorios dedicados al cuento. Sin embargo, ambos detectan su anomalía, su extrañeza, y la formulan como un síntoma de agotamiento del paradigma del cuento clásico.

Interesa destacar el término *síntoma*. La anomalía de la ficción brevísima se visualiza como un síntoma, como emergencia de una forma que manifiesta una complejidad contradictoria: de una parte, la novedad de aquello que no ha sido

percibido con anterioridad, o que por lo menos no ha concitado atención especial de la crítica, o de los lectores. Esta emergencia, como sostiene Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, «sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal» [Didi-Huberman, 2011: 63]. Por otra parte, no puede menos que reconocerse como *anacrónica*, a destiempo: «Un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente» [Didi-Huberman, 2011: 64]. Duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas se coagulan en el espacio de la ficción brevísima: en el aura de las facetadas minucias de Arreola (*Confabulario*, 1952), Borges (*El hacedor*, 1960), Cortázar (*Historias de cronopios y de famas*, 1962), Denevi (*Falsificaciones*, 1966), se recortan como «iniciadoras» las piezas de Julio Torri, publicadas en un volumen de *Ensayos y poemas* en 1917, en su momento leídas como poemas en prosa o viñetas, y como «precursoras» las prosas breves de Darío en *Azul...* (1888), Alfonso Reyes (*Calendario*, 1924), Lugones (*Filosofícula*, 1924), Luis Vidales (*Suenan timbres*, 1926), Juan Filloy (*Periplo*, 1931), Vicente Huidobro (*Cuentos diminutos*, 1939), genéricamente indefinidas, a veces a horcajadas entre la introspección lírica y la reflexión epigramática, entre la captación estática de un cuadro y la anécdota curiosa. La crítica ha señalado repetidamente la raíz modernista de la microficción, como así también las transformaciones sufridas en el contexto de la experimentación vanguardista. Sin embargo, no hay «antecedentes» en la historia del arte, sino redescubrimientos y relecturas de los textos del pasado en la clave que opera desde la memoria reciente de los textos o los estilos del presente [Didi-Huberman, 2011: 137 ss.]. Lectura anacrónica de los textos del pasado: creación de los precursores, dirá Borges en su ensayo sobre «Kafka y sus precursores» (p. 393).

Así, la microficción que despliega sus manifestaciones más complejas y logradas entrado el siglo XX, particularmente en las décadas de 1950 y 1960 crea modalidades y estrategias de lectura que resignifican la memoria de lo ya leído, desarticulan las jerarquías textuales hasta el momento sancionadas por la historia literaria y las construcciones canónicas, de modo tal que aquellos textos que fueron considerados como manifestaciones caprichosas, incluso como muestras poco logradas concebidas en la búsqueda de otros logros, cobran ahora la magnitud de anticipos o plasmaciones extemporáneas de un género futuro. Estrictamente no lo son: postular la naturaleza minificcional de un poema en prosa de Baudelaire u Oscar Wilde, o de los textos que integran *Filosofícula*, implicaría no solo cometer un anacronismo sino también ignorar la pregnancia cronotópica de los procesos de constitución y desarrollo de los géneros en tanto modalidades o efectos de lectura. Pero la crítica actual —y mucho antes Borges en su «Pierre Menard, autor del *Quijote*»— ha reinvindicado el anacronismo como modo de lectura, iluminación que devuelve al escenario de la conciencia objetos a veces largamente olvidados, otras ignorados, y nos obliga a visualizarlos bajo nueva luz, a fin de reconsiderar las largas duraciones de los procesos estéticos. Es así como bajo el estímulo del anacronismo —que nos devuelve los bestiarios, las misceláneas y los almanaques, los casos y las viñetas, los poemas en prosa y los aguafuertes— nos ha resultado posible estudiar el derrotero de la brevedad y su condición actual de supervivencia.

LAS MICROFICCIONES BORGESIANAS

En el prólogo a Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa* (1979), Borges se refiere a *Filosofícula* como un libro que «reúne prosas breves y poemas de índole sentencio-

sa». Entre las primeras, rescata «como de ejecución más feliz» las de ambiente oriental, que recogen temas de *Las mil y una noches* y la Biblia, pero le parecen «difíciles de aprobar» aquellas parábolas en que aparece Cristo. Dice: «Lugones, verosímilmente, no pensaba en los textos evangélicos sino en ciertas páginas similares de Oscar Wilde o de Anatole France, pero no alcanza su ingenio y su levedad» [Borges, 1979: XXXIV]. Sin embargo, no es extraño que el texto inicial de *El hacedor*, que funge como prólogo, pero constituye en sí una ficción breve, incluida en *Nueva antología personal* entre las siete «Prosas» elegidas [Borges, 2004: 63-64], sea una suerte de dedicatoria o apóstrofe a Leopoldo Lugones, construido como el relato de un sueño. Borges entra en la Biblioteca, que siente como «el ámbito sereno de un orden». Sumido en sus reflexiones, llega al despacho de Lugones y le ofrece el libro. «Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría» [Borges, 1974: 779]. Aníbal Jarkowski lee este encuentro imaginario no tanto como la voluntad de una reconciliación póstuma con aquel «íntimo enemigo» al que combatió desde las páginas de *Martín Fierro* como después en *El tamaño de mi esperanza* (1926), sino como aquella «esencial identidad de los opuestos» a la que siempre fue afecto Borges, «que hace coincidir en "Los teólogos" a Aureliano y Juan de Panonia [...], y que homologa los destinos de una mujer inglesa desterrada en la barbarie del desierto y del bárbaro sometido por el esplendor de Ravena» [Jarkowski, 2000: 56]. De *El hacedor* dice Borges en el Epílogo que es «libro misceláneo» y «silva de varia lección» que «el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de literatura» [Borges, 1974: 854]. Probablemente, esta descripción se ajus-

te más a *Filosofícula* —cuyas pequeñas piezas tributarias de diversos géneros tradicionales, según Guillermo Ara, comenzaron a adquirir forma veinte años antes de su publicación en 1924 [Colombo, 2008: 290]— que a *El hacedor,* síntesis de temas y poéticas que recorren la obra borgesiana.

Como lo hace una parcialidad de la crítica, Lagmanovich distingue en la prosa ficcional de Borges los «microrrelatos», narrativos, de los textos que en cambio exhiben estructuras más afines al microensayo, a la viñeta o al poema en prosa. Una postura diferente es la que han sostenido Colombo y Tomassini [Tomassini-Colombo, 1992; 1996], al percibir la naturaleza híbrida de estos textos, y de la microficción en general; su carácter transgenérico. Estos microtextos borgesianos se dejan leer *al mismo tiempo* como ensayos y como relatos elípticos. Se reconocen en ellos versiones sintéticas del tipo de ficción especulativa, discursivamente híbrida, de libros centrales como *Ficciones* y *El Aleph:* sin embargo, la diferencia no estriba en el grado de amplitud de la trama sino en su desplazamiento hacia afuera del texto, que retiene en ciertos casos solo la situación inicial y en otros el desenlace, como sustento de una reflexión de carácter filosófico o metaliterario. Rige en estas creaciones la idea de literatura como palimpsesto, o reescritura desviada de un archivo donde coexisten las propias ficciones borgesianas con otras, derivadas de un vasto y variado intertexto. La brevedad es un formato inherente a este concepto, al menos en la poética borgesiana, nunca más claramente expuesta que en el Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941):

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (p. 13).

Borges multiplica en versiones siempre diferentes la idea de una trama que al repetirse crea equivalencias entre actos humanos o acontecimientos tan alejados en sus circunstancias como desproporcionados con respecto a los significados y valores que pudieran revestir en contextos históricos específicos. «Tema del traidor y del héroe», «Historia del guerrero y de la cautiva», «Los teólogos», «El fin», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», entre otros cuentos, pueden leerse como variantes que ilustran una hipótesis ficcionalmente productiva, que Borges examina en «La doctrina de los ciclos» y «El tiempo circular» *(Historia de la eternidad):* la idea de la identidad, o la analogía de ciertos destinos individuales aparentemente opuestos. En «La trama» *(El hacedor).* Borges ofrece la versión más sintética, y una de las más perfectas, de esta idea:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías: diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena [Borges, 1974: 793].

Este texto, que no se dudaría en considerar narrativo, fue publicado por primera vez en *La Biblioteca* [*Biblioteca.* 1957: 46]. Palimpsesto desviado, reescribe el asesinato de César que Plutarco y Suetonio cuentan precedido de oscuros presagios, incluso una ignorada advertencia: el informe de Artemidoro, la carta cuya lectura posterga el emperador, y que ya no leerá. A Borges le interesa solo una circunstancia, un

detalle: el reconocimiento del protegido —o hijo— entre los atacantes, y el grito que solo Suetonio [Suetonio, 1992: 161] consigna, y que recogen Shakespeare en su tragedia histórica y Quevedo en *Vida de Marco Bruto* (no en el texto, que glosa a Plutarco V, LXV, sino en el «Discurso» que comenta el texto). En ese detalle cifra Borges el interés dramático de la historia, pues postula la esencial identidad del magnicidio de César a manos de su protegido y una muerte anónima, en este caso, la de un gaucho del sur de la provincia de Buenos Aires a manos de un ahijado suyo. Para la Historia el grito de César es un detalle (como se ha visto, Plutarco lo ignora), pero allí precisamente reside el núcleo de sentido, el patrón que se repite: la traición del más cercano, el más querido. Esa es la materia de la literatura. La distancia entre la exclamación de César, que según dice Suetonio, fue pronunciada en griego, y la protesta del gaucho, cuya entonación solo puede señalarse como ausencia, como patrimonio exclusivo del habla de los argentinos, y que la literatura solo puede evocar mediante la hipálage que sintetiza la intención del acto de habla, su modo y su efecto: «... le dice, con mansa reconvención y lenta sorpresa». El texto explota el paralelismo como ilustración del tema: el procedimiento es el asunto, no se distinguen. Pero, además, el comentario final del narrador da otra vuelta de tuerca sobre el texto: señala el diseño que pugna por repetirse, con diferentes máscaras, en la doble escena. Como una capa más del palimpsesto podríamos considerar este breve texto de Macedonio Fernández, incluido en el apartado «Cine, ballet o novela» de «Esquemas de arte por encargo y géneros del cuento»:

En la aldea silkasiana de Delitum, la muchacha Kina se sobresaltó viendo acercarse una laucha a la sartén, y como acto primo le tiró un pequeño palillo que tenía a su mano, muy difícil de dirigir como proyectil, que sin embargo acertó en la cabeza a la laucha que quedó redonda. Entre tanto, en Roma, en el intervalo

de ver la laucha y acertarle Kina el golpe, Julio César recibía la segunda puñalada de Casio. Como se ve, no solo en Roma se han dado grandes sucesos [Fernández, 1997: VII, 80].

No podemos evitar leer el microtexto de Macedonio desde Borges, pero no sabemos quién reescribe a quién. Del fragmento de Macedonio, estimamos que puede haber sido escrito en los años 40, porque Adolfo de Obieta lo integra en la serie «Esquemas para arte de encargo y géneros del cuento» junto con otros fragmentos publicados en *Papeles de Buenos Aires. Reseña de Artes y Letras* y otros periódicos entre 1943 y 1949. Macedonio dice, en una nota al pie, haber reunido estos «esquemas, estímulos teóricos o elementos posibles de cuento» para que un «"artista de encargo", no enamorado, o en el placer, del "tema" que ha descubierto» los concrete, como ejemplificación de su tesis sobre el arte como «euforia de labor», totalmente indiferente al tema o argumento [Obieta, 2013: 69]. Aventuramos que, de ser «La trama» una reescritura del texto de Macedonio (donde además convergen las otras fuentes mencionadas), esta se inscribe en la polémica que ambos sostuvieron en torno a la «invención» del tema y su «ejecución» (véase, de Macedonio, «Sobre el arte de Franz Kafka», *Papeles de Buenos Aires* 1: 21 y 2: 35). Para Macedonio, el irónico paralelismo trazado entre uno de los magnicidios más influyentes de la historia y la diestra eliminación de una rata por una aldeana podría pensarse como ejemplo de la «nadería» del «asunto» en el arte, o del «tropezón conciencial» de creer por un segundo en el absurdo de que la muerte de César y la de una rata puedan ser, ambas, «grandes sucesos» [cf. Borges, 1991: 259 y 261].

En la «ejecución» borgesiana, también hay algo que se repite. Podría decirse, es el parejo destino de dos personajes disímiles (César, en el eje del mundo y de la historia; un gaucho bonaerense, en el arrabal anónimo y tumultuoso), ambos víctimas de la traición. Pero más allá de esta irónica

coincidencia, que allana tiempos y planos históricos, está el grito, su tono de «mansa reconvención y lenta sorpresa», audible más allá de los idiomas (el griego clásico, el inglés isabelino, el español del siglo XVII) y de las palabras. El registro de esa extraña repetición en tiempos o mundos inconmensurables por parte de un sujeto que *ha escuchado*, instala lo memorable en este relato. Para darlo a entender sin atenuar la extrañeza, se deja oír de nuevo aquella voz que antes irrumpió en el comentario parentético —«(estas palabras hay que oírlas, no leerlas)»—, en una lacónica intervención final: «Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena». ¿Cuál es la escena que se repite? ¿Hay una «escena original», de la que la muerte de César —quien tampoco «sabía»— y la del gaucho serían réplicas? Como sucede cuando leemos a Borges, unos textos resuenan en otros. «*Inferno*, I, 32» es una de las primeras incursiones borgesianas en la ficción brevísima. Como se recordará, fue incluida en la serie «Confesiones» ([*RMS* 2, 54 (18-8-1934): 7], con el título «Un infierno»; reproducida en *Ciclón*. La Habana 1, 3 [mayo de 1955], ya con el título con que aparece en *El hacedor*). Dice así:

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII, veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas. No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se ahogaba y se rebelaba y Dios le habló en un sueño: *Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema.* Dios, en el sueño, iluminó la rudeza del animal y este comprendió las razones y aceptó ese destino, pero solo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la

máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera.

Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podía recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres [Borges, 1974: 807].

En este relato, cuya estructura en paralelo queda rubricada por la repetición casi idéntica de la frase final de cada uno de los párrafos que integran el texto, el leopardo y Dante se espejan: ambos reciben una revelación divina en sueños; no la recordarán al despertar, pero oscuramente sienten que algo precioso, secreto e irrecuperable, les ha sido revelado. Un libro los hilvana en una cadena de justificaciones; la mirada de Dante —«*una lonza leggiera e presta molto*»— justifica a la fiera; la creación de ese libro, a Dante, pero no hay precedencia ni jerarquía, pues para Dios, o para el universo —para nosotros, que leemos— ambos habitan el tiempo de la literatura, el *aevum* que sin ser eterno es acontecimiento incesante en la lectura. La historia es mínima y su centro, la *Comedia*, no está nombrado: apenas insinuado en la mención del título (que en la primera versión del texto era apenas una alusión genérica: «*un* infierno»). Lo inquietante es que, siendo tan breve, se detenga con tanta maestría en el detalle: no nombra la palabra «jaula», desplaza esa noción a unas imágenes en la retina del leopardo, de las cuales, solo dos (las tablas y los barrotes de hierro) son sinécdoques que la evocan. Las otras (las personas, el paredón, la canaleta) componen una situación más compleja, que podemos construir por mediación metonímica: los hombres y mujeres son cambiantes, es decir, pasan, como los parroquianos en una feria; el paredón

habla de un contexto urbano; las hojas secas en la canaleta sugieren una estación del año. La situación de cautiverio contrasta con las imágenes de una libertad anhelada, pero la mente del animal no construye ni la escena presente ni la oscuramente deseada. A pesar de ello, es en su sueño y no en el de Dante donde se inscriben las palabras de la revelación divina. La situación de Dante, en cambio, está trazada con líneas gruesas, y en lugar de darse a inferir por lo particular, acude a la generalidad: «tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre». («Injustificado» es una palabra cuyas reverberaciones son múltiples. En «El milagro secreto», Hladík, al pedir el tiempo que necesita para terminar su obra dice que esta no solo lo justificará a él, sino también a Dios; en «Borges y yo», el que habla en el texto se deja vivir «para que Borges pueda tramar su literatura, y esa literatura me justifica» [Borges, 1974: 808]). No vislumbra que, como al leopardo, de la banalidad lo redimirá la letra que, como al animal, lo elevará a personaje literario, y a símbolo incesante, a espejo en el que podrán contemplarse las sucesivas generaciones. Esta idea no expuesta, desplazada hacia un fuera de escena donde el lector levanta la cabeza del texto, sí está verbalizada en otros momentos de la obra de Borges. Entre ellos, este, de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento:* el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. [...] A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre» (p. 164). A Cruz, como a cualquier hijo de la contingencia, lo salva un episodio que consta «en un libro insigne [...], cuya materia puede ser todo para todos» (p. 162), pues no solo proyecta hacia adelante su potencial de sentido, sino que modifica, para quienes lo leen, la comprensión del pasado.

Consideremos ahora otro texto brevísimo, entre aquellos que no presentan estructura narrativa. Se trata de un texto si

se quiere enigmático, poco considerado quizá en razón de su aparente levedad. Es, también, un texto temprano, que formó parte de la mencionada serie «Confesiones» ([*RMS*, 1934]; reproducido en la serie «Inscripciones» [*Destiempo*, 1936: 3], e incorporado finalmente en *El hacedor*): «Las uñas».

Dóciles medias los halagan de día y zapatos de cuero claveteados los fortifican, pero los dedos de mi pie no quieren saberlo. No les interesa otra cosa que emitir uñas: láminas córneas, semitransparentes y elásticas, para defenderse ¿de quién? Brutos y desconfiados como ellos solos, no dejan un segundo de preparar ese tenue armamento. Rehúsan el universo y el éxtasis para seguir elaborando sin fin unas vanas puntas, que cercenan y vuelven a cercenar los bruscos tijeretazos de Solingen. A los noventa días crepusculares de encierro prenatal establecieron esa única industria. Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción. Ellos, y la barba en mi cara [Borges, 1974: 785].

En este curioso texto, la construcción del enunciador sorprende, en primer lugar, como una subjetividad que observa desde una distancia reflexiva a una parte de su cuerpo, los dedos del pie, humanizados a través del juego retórico de la prosopopeya. La figura es ficcional, pero ¿lo es también el discurso que *especula* distanciándose a contemplar ese fragmento del propio cuerpo, como si fuera una suerte de animal inmerso en una esfera de sentido incomprensible? Se trata de ficción sin *peripeteia*, cuyo tiempo no tiende al cambio, ni a plenitud alguna, sino a la pura continuidad sin sobresaltos de la biología. Los dedos, bajo la mirada de un enunciador que los contempla con extrañeza, cumplen su destino animal, completamente indiferentes a las barreras con que la civilización intenta apartarlos de la naturaleza. «Tenue armamento», «vanas puntas»: el equipamiento para un esce-

nario donde son imprescindibles el ataque y la defensa está sumergido ahora bajo capas de historia y costumbres humanas que lo han tornado inútil. Sin embargo, las uñas y la barba de la cara son testimonio del cuerpo animal que también es el sujeto que habla, y seguirá constituyéndolo más allá del límite de la muerte. Pero hay algo más, y es lo que comparte este texto con otros, como «El puñal», publicado en *Marcha* (enero de 1954) e incluido, junto con otros materiales, en la segunda versión de *Evaristo Carriego*, en 1955. Vale la pena recordarlo:

En un cajón hay un puñal.

Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.

Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho tiempo que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que lo espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre.

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.

A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible e inocente soberbia, y los años pasan, inútiles [Borges, 1974: 156].

Como las uñas, el puñal es un objeto desplazado, un remanente de un mundo tan irrecuperable como la Roma de

César, o el Palermo del cuchillo y las parejas de hombres bailando en las esquinas, que es un recuerdo de la niñez para el Borges de la «Historia del tango». También lo son la cruz, el lazo y la flecha de los que habla otro texto, «Mutaciones» *(El hacedor):* «viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir». Una cadena de remisiones conecta estos textos, no solo porque postulan individuos y hechos diferentes que son, esencialmente, el mismo —como César y el gaucho bonaerense, los puñales que intervinieron en esos y otros asesinatos, las uñas y el puñal dormido en un cajón—, sino porque hay alguien que da cuenta de esa homogeneidad. Es la instancia de una mirada: la del sujeto inscripto en el discurso u oculto bajo la ficción de la no persona; así como el Dios de Berkeley («Nueva refutación del tiempo», p. 412), sostiene el universo perceptible con su mirada, aquí suscita la red de remisiones en procura de argumentar ideas ficcionalmente productivas. Esta estrategia es la misma que hemos apreciado en libros como *Ficciones* y *El Aleph*, solo que en estos textos brevísimos, verdaderos prodigios de densidad semántica, la argumentación está apenas insinuada, desplazada hacia afuera del texto en ese juego de remisiones en que deberá probarse la memoria lectora.

Hay una pregunta que los textos borgesianos suelen formular en los finales, como reabriendo un juego que nunca habrá de completarse. O, más bien, es la postulación del único límite ante el cual la literatura se detiene. «¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?», dice el Borges que comenta la muerte del último sajón que vio la cara de Woden en una torpe talla de madera [Borges, 1974: 796]. La pregunta atañe, nuevamente, a la relación entre lo que llamamos realidad y la literatura, y es el giro metaficcional que justifica las múltiples remisiones

en las microficciones borgesianas. La voz de Macedonio, la imagen de un caballo colorado en un baldío preciso de un Buenos Aires que ya no existe, un mínima cosa guardada en un cajón, o todos los rostros de una mujer amada, son objetos anecdóticos y triviales cuya íntima conexión con una vida determinada es irrelevante para la literatura, a la que solo interesa redimirlos como símbolos. Tal vez el texto que sintetiza de manera emblemática esta cuestión es «Borges y yo», donde la figura perdurable del Autor usurpa las experiencias de la persona contingente a quien le han sido concedidas para que ese otro trame su literatura. Eliot dice, en «Tradition and the Individual Talent»: «La mente del poeta es una hebra de platino. Las experiencias de la vida pueden alimentar su funcionamiento en parte o completamente; pero, cuanto más perfección haya en el artista, mayor será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea» [Eliot, 1953: 23; la traducción es mía]. Para Borges, aun esa separación es ilusoria, porque toda cronología se pierde en un orbe de símbolos donde, finalmente, su sueño no se distinguirá de la realidad y él le habrá ofrecido su libro más personal a Lugones. Ese Borges, que es de algún modo el Homero de «El hacedor», Dante, Cervantes, Milton y también el hombre que carga con la memoria de Shakespeare, es la cara trazada por el laberinto de palabras de su obra.

JORGE LUIS BORGES: GUÍA BIOBIBLIOGRÁFICA

1899. Nace en Buenos Aires, el 24 de agosto. Su nombre completo es Jorge Francisco Isidoro Luis. Son sus padres Jorge Guillermo Borges y Leonor Acevedo Suárez.

1901. Nace su hermana Leonor Fanny, más conocida como Norah, quien se convertirá en artista plástica.

1914. Se traslada a Europa con su familia. Se ponen a salvo de la guerra estableciéndose en Ginebra. Cursa el bachillerato en el Liceo Jean Calvin.

1919. La familia viaja por España (Barcelona, Madrid, Sevilla, Palma de Mallorca). Borges se une al movimiento ultraísta. Colabora con poemas y artículos de crítica en las revistas *Ultra, Grecia, Cervantea, Hélices* y *Cosmópolis*.

1921. Regresa a Buenos Aires con su familia. Publica la revista mural *Prisma* y redacta el manifiesto ultraísta.

1922. Funda la revista *Proa*, acompañado por Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero.

1923. *Fervor de Buenos Aires* (poemas).

1924. Funda la segunda revista *Proa* con Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz.

1925. *Luna de enfrente* (poemas).
—*Inquisiciones* (ensayos).

1926. *El tamaño de mi esperanza* (ensayos).
—*Índice de la nueva poesía americana*, en colaboración con Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo.
1928. *El idioma de los argentinos* (ensayos).
—2.° Premio Municipal de Ensayo (Ciudad de Buenos Aires).
—Colabora en el diario *La Prensa* y en las revistas *Martín Fierro, Inicial* y *Criterio*.
—Su hermana Norah se casa con el crítico español Guillermo de Torre.
1929. *Cuaderno San Martín* (poemas).
—2.° Premio Municipal de Literatura.
1930. *Evaristo Carriego* (ensayo). Conoce a Adolfo Bioy Casares.
1931. Inicia su colaboración con la revista *Sur*, fundada ese año por Victoria Ocampo.
1932. *Discusión* (ensayos).
1933. Dirige la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento del diario *Crítica*.
1935. *Historia universal de la infamia* (cuentos).
—Tiene a su cargo la columna de crítica de libros (reseñas, biografías y ensayos) en *El Hogar*. Colabora en la revista *Destiempo*.
—Hace traducciones para *Sur*.
1936. *Historia de la eternidad* (ensayos).
1937. *Antología clásica de la literatura argentina*, en colaboración con Pedro Henríquez Ureña.
1938. Muere su padre. Se emplea como auxiliar en la biblioteca municipal Miguel Cané.
1940. *Antología de la literatura fantástica*, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.
1941. *El jardín de senderos que se bifurcan* (cuentos).
—*Poemas 1923-1943*.
—*Antología poética argentina*, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.
1942. *Seis problemas para don Isidro Parodi* (cuentos), bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

—2.º Premio Nacional de Literatura por *El jardín de senderos que se bifurcan*. La revista *Sur* publica un número especial en su desagravio, por no habérsele concedido el primer premio.

1944. *Ficciones* (cuentos), integrado por *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios*.
—Gran Premio de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores).

1945. *El compadrito*, en colaboración con Silvina Bullrich.

1946. *Dos fantasías memorables* (cuentos), bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—*Un modelo para la muerte* (cuentos), bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—*Los mejores cuentos policiales* (1.ª serie), antología, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—Por su oposición al régimen peronista, la Municipalidad lo transfiere a la Escuela de Apicultura, dependiente del organismo. Otra versión sostiene que se lo nombró inspector de pollos, gallinas y huevos en un mercado de la ciudad. Borges renuncia.

1947. *Nueva refutación del tiempo* (ensayo).

1948. Dirige la revista *Anales de Buenos Aires*.

1949. *El Aleph* (cuentos).

1950. *Aspectos de la literatura gauchesca* (ensayo).
—Preside la SADE (Sociedad Argentina de Escritores).

1951. *La muerte y la brújula* (cuentos).
—*Antiguas literaturas germánicas*, en colaboración con Delia Ingenieros.
—*Los mejores cuentos policiales* (2.ª serie), en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

1952. *Otras inquisiciones* (ensayos).
—*El idioma de Buenos Aires*, en colaboración con José Edmundo Clemente.

1953. *El Martín Fierro*, en colaboración con Margarita Guerrero.

—Se inicia la edición de sus *Obras completas* (ed. Emecé), bajo la dirección de José Edmundo Clemente.

1955. Es designado director de la Biblioteca Nacional.
—*Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (guiones), en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—*Cuentos breves y extraordinarios*, antología, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—*La hermana de Eloísa*, en colaboración con Luisa Mercedes Levinson.
—*Leopoldo Lugones*, en colaboración con Betina Edelberg.
—Es elegido miembro de la Academia Argentina de Letras.

1956. Es nombrado profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cuyo (Argentina).
—Premio Nacional de Literatura.

1957. *Manual de literatura fantástica*, en colaboración con Margarita Guerrero.

1960. *El hacedor* (cuentos y poemas).
—*Libro del cielo y del infierno*, antología, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—Dirige la segunda época de la revista *La Biblioteca* (Biblioteca Nacional).

1961. *Antología personal*.
—Premio Formentor, otorgado por el Congreso Internacional de Editores (compartido con Samuel Beckett).
—Orden de Comendador del gobierno de Italia.

1962. Acto público de ingreso a la Academia Argentina de Letras.
—Comendador de la Orden de Artes y Letras, otorgado por el gobierno de Francia.
—Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes.

1963. Doctorado *honoris causa* de la Universidad de Los Andes (Colombia).

1964. *El otro, el mismo* (poemas).

—Orden del Sol en el grado de Comendador, otorgada por el gobierno del Perú.
—Número especial monográfico en su homenaje de la revista *Cahiers de L'Herne*.

1965. *Introducción a la literatura inglesa*, en colaboración con María Esther Vázquez.
—*Para las seis cuerdas* (milongas y tangos).
—Insignia de Caballero de la Orden del Imperio Británico, con título de *Sir* (Gran Bretaña).
—Medalla de Oro del IX Premio de Poesía de la ciudad de Florencia (Italia).

1966. *Literaturas germánicas medievales*, con colaboración con María Esther Vázquez.

1967. *Introducción a la literatura norteamericana*, en colaboración con Esther Zemborain de Torres.
—*Crónicas de Bustos Domecq* (cuentos), en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—Contrae matrimonio con Elsa Astete Millán.

1968. *El libro de los seres imaginarios*, en colaboración con Margarita Guerrero.
—*Nueva antología personal*.
—Miembro de la Academia de Artes y Ciencias de Estados Unidos (Universidad de Boston, Estados Unidos).
—Caballero de Gran Cruz de la Orden al Mérito, de la República Italiana.

1969. *Elogio de la sombra* (poemas).
—*Invasión* (guion), en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago.
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Oxford.

1970. *El informe de Brodie* (cuentos).
—*An Autobiographical Essay*. [Fue dictada en inglés a Norman Thomas di Giovanni, quien la incluyó en *The Aleph and Other Stories* (Dutton, Nueva York)].
—Miembro de la Hispanic Society (Nueva York, Estados Unidos).
—Se divorcia de Elsa Astete Millán.

1971. *El congreso* (cuento).
—Premio Jerusalén (Israel).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Columbia (Estados Unidos).
—Doctorado *honoris causa* en Letras por la Universidad de Oxford (Inglaterra).
1972. *El oro de los tigres* (poemas).
—*Les autres* (guion), en colaboración con Hugo Santiago.
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Michigan (East Lansing, Michigan, Estados Unidos).
1973. Instalado el nuevo gobierno peronista, se le concede la jubilación. Deja la dirección de la Biblioteca Nacional.
—Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.
—Premio Internacional Alfonso Reyes (México).
1974. *Obras completas* I y II (ed. Emecé).
1975. *La rosa profunda* (poemas).
—*El libro de arena* (poemas).
—*Prólogos. Con un prólogo de prólogos*.
—María Kodama, alumna de los cursos de anglosajón que dictaba Borges, lo acompaña por primera vez en un viaje a Estados Unidos.
—Fallece Leonor Acevedo, su madre.
1976. *La moneda de hierro* (poemas).
—*Libro de sueños* (cuentos).
—*¿Qué es el budismo?*, en colaboración con Alicia Jurado.
—*Diálogos* (con Ernesto Sábato).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cincinnati (Estados Unidos).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Chile.
—Gran Cruz de la Orden al Mérito Bernardo O'Higgins (República de Chile).
1977. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, en colaboración con Adolfo Bioy Casares.
—*Historia de la noche* (poemas).

—Doctorado *honoris causa* por la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de La Sorbona.

1978. *Breve antología anglosajona*, en colaboración con María Kodama.

1979. *Borges oral* (conferencias).
—Medalla de Oro de L'Académie Française.
—Gran Cruz de la Orden del Mérito (República Federal de Alemania).
—Cruz Islandesa del Halcón en grado de Comendador con Estrella (Islandia).

1980. *Siete noches* (conferencias dictadas en el teatro Coliseo de la Ciudad de Buenos Aires (en prensa) en colaboración con Roy Bartholomew).
—Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía.
—Premio Cervantes (España), compartido con Gerardo Diego.
—Premio Mundial Ciro D'Educa (París, Francia).
—Premio Balzan (Italia).

1981. *La cifra* (poemas).
—Premio OllinYoliztli (México).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Harvard (Estados Unidos).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Puerto Rico (Estado Libre de Puerto Rico).

1982. *Nueve ensayos dantescos* (ensayos).

1983. *La memoria de Shakespeare* (cuentos).
—Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio (España).
—Caballero de la Legión de Honor (Francia).
—Premio T. S. Eliot (Estados Unidos).

1984. *Atlas* (álbum de viajes, con fotografías de María Kodama).
—Gran Cruz del Mérito (Italia).
—Rosa de Oro (Sicilia, Italia).
—Gran Collar de la Orden de Santiago Espada (Portugal).

—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Roma (Italia).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Palermo (Sicilia, Italia).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Creta (Grecia).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Tokio (Japón).
—Condecorado en Marruecos.
—Premio Konex de Brillante a «la figura más importante de las letras en la Argentina».

1985. *Los conjurados* (poemas).
—Premio Etruria de Literatura (Volterra, Italia).
—Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Murcia (España).

1986. Contrae matrimonio con María Kodama.
—Fallece en Ginebra, el 14 de junio.

PUBLICACIONES PÓSTUMAS

1986. *Textos cautivos* (colaboraciones en la revista *El Hogar* entre 1935 y 1958).
1988. *Biblioteca personal* (colección).
1989. *Obras completas* III (Emecé).
1995. *Prólogos de* La Biblioteca de Babel.
1996. *Obras completas* IV (Emecé).
1997. *Textos recobrados (1919-1929).*
1999. *Autobiografía* o *Un ensayo autobiográfico* [trad. de *An Autobiographical Essay*, publicado en 1970].
—*Borges en* Sur.
2000. *Borges en* El Hogar.
2001. *Arte poética* (traducción de seis conferencias pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard, en 1967-1968).
—*Textos recobrados (1931-1955).*
2002. *Borges profesor.*
—*Textos recobrados (1956-1986).*

2007. *Obra poética*.
2014. *El aprendizaje del escritor* (transcripción del seminario sobre escritura, dictado en la Universidad de Columbia en 1971).
2016. *El tango. Cuatro conferencias* (transcripción de las conferencias dictadas en 1965).

LOS MANUSCRITOS DE BORGES

La fotografía primero, algunas fieles representaciones gráficas después y por último las imágenes del Borges en movimiento que nos devolvieron las pantallas televisivas cuando la fama quiso beneficiarse con su figura homérica, inclinaron nuestra atención hacia unas manos de apariencia apocada y muelle que acompañaban, con aleteo inseguro, la expresión no menos vacilante de unas sentencias tan sorprendentes como reveladoras. Esas manos de apariencia tímida eran, sin embargo, las mismas que habían inscripto con precisión y firmeza obstinadas la serie casi infinita de *caracteres* que componen algunos de los textos más luminosos de la literatura contemporánea. Porque la escritura de Borges, igual que sus relatos, construye la totalidad a partir de la suma y la fragmentación: ningún enlace, ninguna *cursividad* o concatenación, más allá de su inevitable vecindad, reúne los minuciosos grafemas que componen su intransferible caligrafía. Vecindad y aislamiento que, no por azar, anticipan en el gesto corporal de la letra escrita su ulterior imposición tipográfica. Una coherencia que no debería descartarse en el caso de Borges, en cuyos manuscritos abundan los guiños y signos explícitos dirigidos a cajistas y componedores, prueba del destino impreso que les tenía adjudicado de antemano, y del control omnipresente que ejerció siempre en su doble con-

dición de autor y lector de sí mismo. «Letra de imprenta», pues, deudora indirecta de la antigua caligrafía humanística, que vincula dos mundos indisolubles en la producción borgesiana: el del manuscrito y el del impreso. No obstante, y como pocos géneros conservan en Borges su identidad tradicional, tampoco en este terreno es fácil establecer precedencias: su inagotable pasión correctora y el arraigado concepto acerca de la clausura imposible de un texto, convierten muchos de sus escritos éditos en meras plataformas o estaciones de una elaboración permanente, que a los caracteres ya impresos superpone la impronta renovada del manuscrito, a la manera de un palimpsesto de incierto final. Así pues, *impronta* e *imprenta* son los términos en que se desenvuelve esta dialéctica, cuyo vertiginoso atractivo reside en la posibilidad de desentrañar no tanto las características de un producto concluido cuanto el proceso de su génesis, el trabajo antes que la mercancía, y acceder, del modo privilegiado en que un manuscrito lo permite, a la reveladora intimidad de la producción de un texto.

Pero la aparente «desconexión» de la caligrafía de Borges no es la única ni necesariamente la primera impresión que despiertan sus manuscritos en el observador desprevenido. En las escasas oportunidades en que algunos de ellos son exhibidos públicamente, despiertan un asombro reiterado ante el tamaño poco menos que microscópico de los caracteres de su escritura, impecable, no obstante, en su legibilidad, y que en el imaginario popular suele asociarse inevitablemente con la patología ocular que padeció desde su juventud. Letra de una pequeñez y trazo de miniaturista que no puede sino evocar el gesto del copista inclinado sobre su atril con la cercanía de una comunión indisoluble, imagen con la que no es difícil identificar el probable gesto borgesiano en el acto de la escritura. El propio Borges, haciendo de sí mismo un personaje de ficción, confirma y a la vez desmiente con ironía autorreferencial, esa noble imagen arquetípica,

cuando en una nota al pie de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», finge recordar «sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto». Síntesis perfecta de cuanto caracteriza los aspectos materiales de sus manuscritos en lo que atañe a los soportes utilizados, a la modalidad de sus correcciones, al nutrido sistema de signos de su invención, de resonancias geométricas o alquímicas, que utiliza para añadidos, interpolaciones, variantes, alternativas léxicas o sintácticas, remisiones y citas bibliográficas y, en fin, al mencionado aspecto de su caligrafía, a la que pretende reducir, con mordaz metáfora, a huella entomológica. Esa caligrafía, sin embargo, sufrió, desde los manuscritos de juventud hasta los que se consideran más característicos de su madurez, una sorprendente transformación, paralela al tránsito de su literatura desde el barroquismo excesivo hasta la condensación más grávida. Porque más allá de la dimensión de los caracteres, la mayor metamorfosis se produce en la puesta en página, que a un uso mallarmeano del espacio, ajeno a la linealidad y a la regularidad, inestable y dinámico en la orientación de frases y vocablos y próximo al estallido de coordenadas que cultivarían las primeras vanguardias[1], sucede una escritura refrenada y por lo general contenida dentro de las pautas de los soportes que utilizó con preferencia: los cuadernos escolares, los cuadernos espiralados de papel cuadriculado y los libros de contabilidad a su alcance en las bibliotecas en que desempeñó labores. Lo que en sus primeros textos era expansión y aun desorden, y donde el propio concepto de línea tendía a desaparecer, pasa ahora a ser rigor y minuciosidad, solo rotos por algunos remanentes de la primera etapa, visibles en la ocupación de márgenes, encabezamientos y finales, para una escritura que vuelve a desconocer las jerarquías de un orden de producción y de lectura impuestos. Así, anecdóticamente, las notas al pie devienen «notas a la cabeza» y la narración o la idea pueden deslizarse hacia las orillas, en una apropiación integral y

hasta obsesiva de la página que instaura una nueva economía escritural.

Aunque no exclusivamente, Borges tuvo, efectivamente, una inusual preferencia por los cuadernos escolares como soporte de sus manuscritos. No otro es el origen del título de uno de sus primeros poemarios: *Cuaderno San Martín*, escrito en un ejemplar de esa marca, de extendido uso en las décadas de los veinte y los treinta. Pero no fue el único. Para *El acercamiento a Almotásim*, por ejemplo, utilizó un cuaderno *El Mapa* de hojas cuadriculadas, similares a las que emplearía para «El Aleph», «Historia del guerrero y de la cautiva», «La nadería de la personalidad» u otros numerosos textos de índole narrativa y ensayística. Por su parte, los cuadernos *Avon* dieron cabida a un sinfín de otros escritos que Borges iba enhebrando dentro del mismo cuaderno con independencia de sus relaciones internas y cuya estructura espiralada permitió que ulteriormente fueran separados del conjunto con facilidad, no solo con el propósito de resaltar su carácter propio, sino también con el de usufructuar el valor venal que un activo mercado de instituciones públicas y coleccionistas privados había ido confiriéndoles.

A la acumulación de textos diversos dentro de un mismo volumen, evocadora de las enumeraciones caóticas a las que Borges se muestra tan afecto en tantos de sus textos, se opone la utilización de la totalidad de un cuaderno para un texto único y generalmente breve. Así ocurre, entre otros, con el ensayo «Joyce y los neologismos», de 1939, que ocupa apenas las tres primeras carillas de un grueso cuaderno de tapas de cartón rígido y ochenta hojas de papel pautado, mantenidas en blanco después de las iniciales «J. L. B.» que rubrican el manuscrito inaugural. Los textos inscriptos en hojas de bloc no pautadas, que en su mayoría conocemos desprendidas del cuerpo original, mantienen la trabazón de la escritura y los interlineados y exhiben una sugestiva inclinación de la masa del texto hacia la izquierda, compensada con un movimien-

to ascendente de las líneas que parecen querer liberarse de los límites de la página, explorados hasta sus posibilidades finales.

Las circunstancias ofrecieron a Borges la posibilidad de transformar el prosaísmo de ciertos libros de contabilidad en el soporte paradójico de algunas de las prosas literarias más altas de su producción. La rutina de sus tareas de auxiliar bibliotecario en la Biblioteca Miguel Cané alternó con la redacción, en los libros contables de la institución, de unos textos cuya sola mención podría sintetizar el lugar que ocupa en la literatura contemporánea: «Pierre Menard, autor del *Quijote*», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «Examen de la obra de Herbert Quain» fueron inscriptos bajo las columnas del «Haber» de las hojas rojinegras de aquellos libros administrativos, cuya naturaleza y función quedó así alterada por una casi risueña transgresión. No menos risueña es la atribución de la marca «Haber» a esos «cuadernos» en que incurrió el apresuramiento de algunos comentaristas, ignorantes de que, cualquiera haya sido el soporte, Borges solo utilizaba el recto de cada hoja y que por tanto la supuesta «marca» que exhibe su encabezamiento no es sino el asiento opuesto al «Debe» del dorso de la misma hoja...

El estudio de los manuscritos de Borges, sin embargo, está condenado a la parcialidad. La escritura y reescritura constantes a las que sometió sus textos, fiel a su convicción de que «la idea de texto definitivo pertenece a la religión o al cansancio», tornan improbable la constitución de un *corpus* que contenga la totalidad de las versiones de un mismo original. Desde el primer manuscrito de trabajo hasta la copia depurada —ya que no final— entregada al editor, hay estaciones intermedias a las que solo el azar de la circulación permite acceder. Su cotejo enriquece el conocimiento de la génesis de un texto, pero en el interior de cada versión también encontramos asentadas las variantes y posibilidades múltiples que asediaban a Borges para la expresión de un enun-

ciado, encerradas dentro de un complejo y cuasi matemático sistema de llaves, corchetes y paréntesis, que pueden contener varios niveles superpuestos de alternativas u opciones léxicas, gramaticales o estilísticas y cuya elección es capaz de modificar el matiz, el sentido o hasta la naturaleza del texto. Las interpolaciones, tachaduras y remisiones mediante peculiares símbolos tipográficos de su invención son los modos complementarios en que Borges interviene en sus propios escritos, en interminable busca del ideal lingüístico perdido...

El «ciego» Borges mantuvo con las artes visuales una relación tan antigua como sorprendente. Su apreciación de la pintura de Figari y el descubrimiento de Xul Solar pueden atestiguarlo. Lo visual está presente en su historia familiar de un modo paradójico y contradictorio: declinación paterna y propia y exaltación fraterna. ¿Hubo, según cierta tradición oral lo sugiere, una temprana división del trabajo entre Norah y Jorge Luis, por la cual dibujo y escritura debían ser campos mutuamente inviolables? Lo cierto es que desde sus manuscritos juveniles Borges establece una relación entre lo visual y lo escrito aún más íntima que la de la ilustración, acompañándolos con dibujos de su autoría que engarza en el interior mismo del texto y trasponiendo al plano visual el concepto poético que los rige. La práctica del dibujo lo acompañó hasta el umbral mismo de la ceguera total pero, con una sola excepción[2], quedó limitada al ámbito de sus manuscritos, de su correspondencia privada y de los ejemplares personales de sus obras, muchos de ellos profusamente enriquecidos con viñetas y composiciones que denotan una habilidad en constante perfeccionamiento. Desde el premonitorio tigre dibujado a la edad de cuatro años, pasando por «Montaña de gloria», genotexto de algunos de los poemas del ulterior *Fervor de Buenos Aires*, los inéditos «Aterrizaje» o «La cajita roja», los ensayos de «El sueño de Coleridge» o «Viejo hábito argentino», entre muchos otros, hasta las revisiones de los

ya publicados «El idioma de los argentinos», «La lotería de Babel» o la asombrosa primera versión de «Las ruinas circulares», en todos esos originales los dibujos de Borges lucen en su particularidad, abriendo una vía de análisis de otro modo inaccesible a través de su obra editada.

Los manuscritos de Borges han circulado de un modo azaroso e imprevisible. Muchos partieron desde el entorno familiar. Otros emergieron al calor de las circunstancias favorables del mercado comercial de arte. Algunos fueron recogidos por instituciones internacionales, conscientes de que la figura de Borges excede largamente los límites de la literatura argentina para constituirse en uno de los grandes maestros de la literatura universal. Los más se conservan en manos de profesionales o de coleccionistas privados. La patria de su nacimiento tiene aún una deuda con este tesoro patrimonial. Parte de la riqueza bibliográfica argentina ha partido hacia el exilio, empujada por la desidia o el desinterés. La historia no debería repetirse.

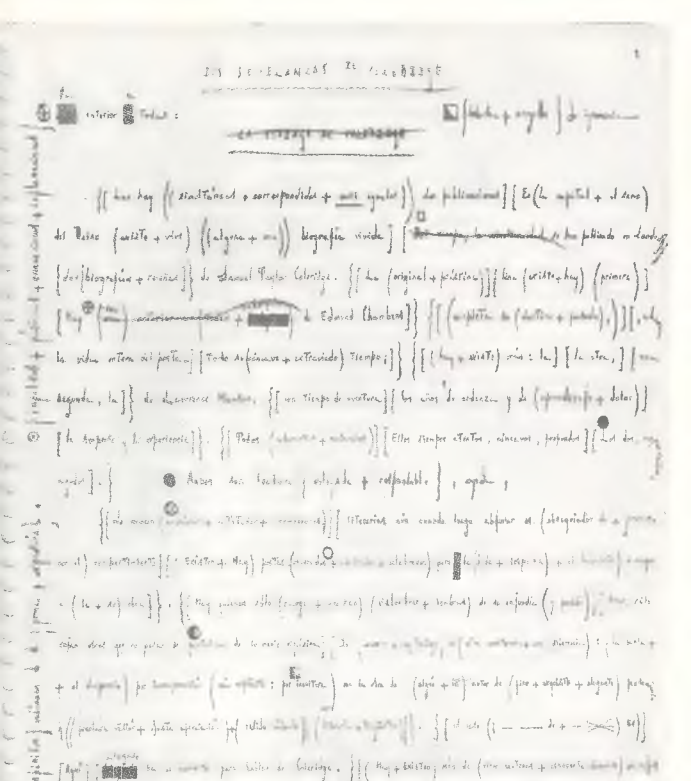
(Las imágenes de los manuscritos reproducidos a continuación fueron cedidas para la edición por el autor de esta nota, librero anticuario de Buenos Aires).

Víctor Aizenman

NOTAS

[1] Tal como se muestra en «Montaña de gloria», de 1914-1919, el más antiguo de los manuscritos literarios de Borges conocidos, perteneciente a una colección privada.

[2] El «Compadrito de la edá de oro», publicado en el n.º 10 de la revista *Valoraciones*, de 1926.



En esta página y en la siguiente, manuscrito
de «Dos semblanzas de Coleridge»

DOS SEMBLANZAS DE COLERIDGE

SIMULTANEAMENTE, se han publicado en Londres dos biografías de Samuel Taylor Coleridge. La una, de Edmund Chambers, abarca la vida entera del poeta; la otra, de Lawrence Hanson, los años de andanza y de aprendizaje. Ambos son libros responsables, agudos.

Hay hombres venerados que sospechamos sin embargo inferiores a la obra que cumplieron. (Verbigracia, Cervantes y su Quijote; verbigracia, Hernández y "Martín Fierro".) Otros, en cambio, dejan obras que no pasan de sombras y proyecciones — notoriamente deformadas e infieles — de su mente riquísima. Es el caso de Coleridge. Más de quinientas apretadas páginas llena su obra poética; de ese fárrago sólo es perdurable (pero gloriosamente) el casi milagroso "Ancient Mariner". Lo demás es intratable, ilegible. Algo similar acontece con los muchos volúmenes de su prosa. Forman un caos de intuiciones geniales, de platitudes, de sofismas, de moralidades ingenuas, de inepcias y de plagios. De su obra capital, la "Biographia Literaria", Arthur Symons ha dicho que es el más importante tratado crítico que hay en idioma inglés, y uno de los más fastidiosos que hay en idioma alguno.

Coleridge (como su interlocutor y amigo De Quincey) era adicto al opio. Por ese motivo y por otros Lamb lo llamó "un arcángel deteriorado". Andrew Lang, más razonablemente, lo llama "el Sócrates de su generación, el conversador". Su obra es el eco descifrable de su vasta conversación. De esa conversación procedió — no es exagerado afirmarlo — todo el movimiento romántico de Inglaterra.

He mencionado en esta nota las luminosas intuiciones de Coleridge. En general, versan sobre temas estéticos. He aquí una, sin embargo, de carácter onírico. Coleridge (en las notas para una conferencia que dió a principios de 1818) declaró que las imágenes atroces de la pesadilla no eran jamás la causa del horror experimentado, sino sus meros exponentes y efectos. Verbigracia, padecemos un malestar y lo justificamos mediante la representación de una esfinge que se ha acostado a meditar sobre nuestro pecho. El malestar engendra la esfinge, no la esfinge el horror.

«Dos semblanzas de Coleridge».
Versión final impresa (*El Hogar*, 24 de febrero de 1939)

José Luis Moure

ESTA EDICIÓN

El título de la presente selección de la obra de Borges nos había sido informalmente propuesto por Darío Villanueva. Lo adoptamos de inmediato, porque entendimos que era el que con mayor elocuencia expresaba nuestro propósito de llevar un corpus representativo de la labor creadora del autor a un amplio y heterogéneo universo de lectores. Contrariando el latente criterio borgesiano elusivo de una diáfana clasificación de géneros, admitimos en principio que no podían faltar completos los dos libros de narrativa que cimentaron su fama *(Ficciones* y *El Aleph)* y una selección, por fuerza restringida, de su labor como ensayista y poeta.

En la elección de los títulos incluidos hemos tratado de complementar (o mejorar) nuestro gusto personal con las sugerencias de colegas; y hasta donde fue posible, incorporamos algunos de los trabajos citados por los prologuistas. Obvias razones de espacio impusieron un límite a la compilación, que sin esfuerzo podría haber duplicado su extensión. Entre otros textos memorables, tuvimos que renunciar a la inclusión, siquiera parcial, de algunas de sus obras en colaboración (sin pretensión de sustituir su lectura, en la sección «Otras miradas» de este mismo volumen, el lector encontrará un artículo consagrado a esa recurrente modalidad autoral de Borges). Hechas estas salvedades, guardamos la esperanza

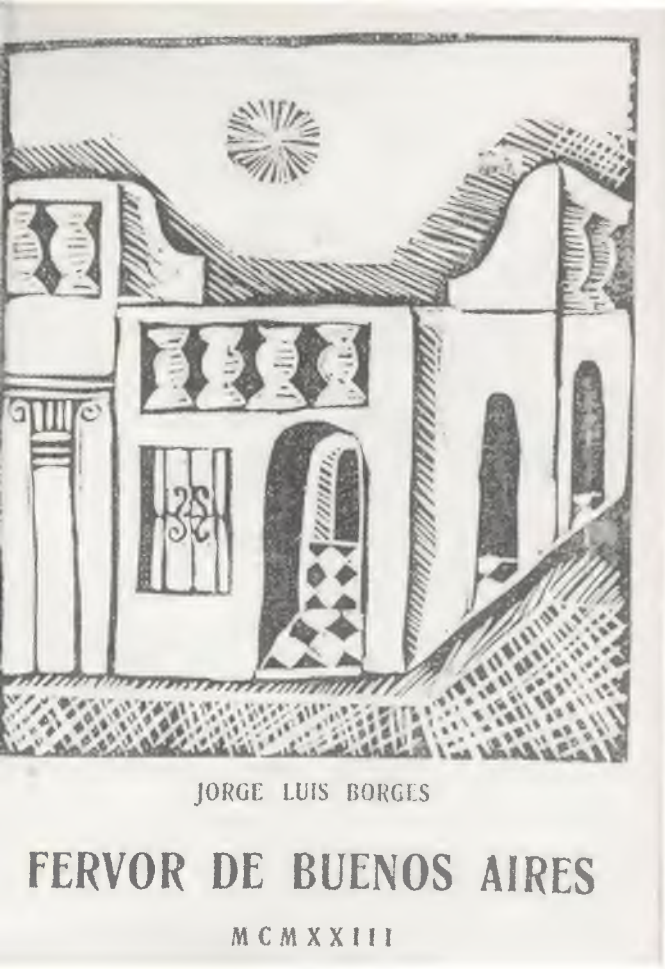
de habernos aproximado a la esencialidad prometida por el título.

Los textos reproducidos siguen en su mayor parte la edición de las *Obras completas* del autor (edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2009-2011). Dos trabajos no incluidos en ella («La nadería de la personalidad» y «La encrucijada de Berkeley») debieron ser tomados de la primera edición de *Inquisiciones* (Buenos Aires, 1925). Otros dos («Elementos de preceptiva» y «Fragmento sobre Joyce») provienen de las *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor* (Buenos Aires, 1982). Por último, «Emanuel Swedenborg» y «El tiempo» fueron extraídos de *Borges oral. Conferencias* (Buenos Aires, reed., 1989).

Se ha procurado una transcripción cuidadosa y, cuando fue necesario, se corrigió sin indicación algún desliz sobreviviente en las reediciones.

* * *

Quien por encomienda de la Asociación de Academias de la Lengua Española ha tenido el privilegio de coordinar las tareas y de participar estrechamente para la consecución de esta edición conmemorativa consagrada a una de las figuras más altas de la literatura de todos los tiempos quiere expresar su reconocimiento a la labor impecable de Carlos Domínguez Cintas (RAE), cumplida al otro lado del Atlántico con conmovedora entrega mientras sobrellevaba una situación personal particularmente dolorosa. Y en esta orilla argentina, dejamos constancia de nuestro agradecimiento a la profesora María Alejandra Atadía, quien consagró su conocimiento, buen juicio, tiempo y paciencia a todas y cada una de las etapas que condujeron al presente volumen.



Fervor de Buenos Aires
Portada de la primera edición (1923)

Fervor de Buenos Aires fue el primer libro de Jorge Luis Borges. Tenía veinticuatro años cuando reunió esta colección de cuarenta y cinco poemas dedicados a su ciudad natal, Buenos Aires, tras su vuelta de Europa (1914-1921). La portada de esta primera obra, publicada en rústica y de muy corta tirada, fue diseñada por su hermana Norah, ilustradora y crítica de arte, muy relacionada con la producción literaria de Jorge Luis. Representa una arquitectura de sesgo colonial claramente anacrónica en un intento de recuperación de la antigua ciudad de Buenos Aires tal y como la dejaron los hermanos al partir hacia Europa y que la misma Norah describe:

«Norah le cuenta a su novio cómo es su barrio: "Hay rincones divinos, casas antiguas, jardines con palmeras que bajan hasta el río, antiguas iglesias, casas modernas, estilo colonial. Una tiene una ventanita de reja que da a un jardín donde se pasea un pavo real"».

[Lorenzo, 2009: 107]

BORGES ESENCIAL

EPÍLOGO

A riesgo de cometer un anacronismo, delito no previsto por el código penal, pero condenado por el cálculo de probabilidades y por el uso, transcribiremos una nota de la *Enciclopedia sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile, el año 2074. Hemos omitido algún párrafo que puede resultar ofensivo y hemos anticuado la ortografía, que no se ajusta siempre a las exigencias del moderno lector. Reza así el texto:

«Borges, José Francisco Isidoro Luis: Autor y autodidacta, nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en 1899. La fecha de su muerte se ignora, ya que los periódicos, género literario de la época, desaparecieron durante los magnos conflictos que los historiadores locales ahora compendian. Su padre era profesor de psicología. Fue hermano de Norah Borges *(q. v.)*. Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. Prueba de lo primero es lo que nos ha llegado de su labor, que sin embargo deja entrever ciertas incurables limitaciones. Por ejemplo, no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas, pese al hábito de Quevedo. Fue partidario de la tesis de su amigo Luis Rosales, que argüía que el autor de los inexplicables *Trabajos de Persiles y Sigismunda* no pudo haber escrito el *Quijote*. Esta novela, por lo demás, fue una de las pocas que merecieron la indulgencia de Borges; otras fueron las de Voltaire, las de Stevenson, las de Conrad y las de Eça de Queiroz. Se complacía en los cuentos, ras-

go que nos recuerda el fallo de Poe, *There is no such thing as a long poem*, que confirman los usos de la poesía de ciertas naciones orientales. En lo que se refiere a la metafísica, bástenos recordar cierta *Clave de Baruch Spinoza*, 1975. Dictó cátedras en las universidades de Buenos Aires, de Texas y de Harvard, sin otro título oficial que un vago bachillerato ginebrino que la crítica sigue pesquisando. Fue doctor *honoris causa* de Cuyo y de Oxford. Una tradición repite que en los exámenes no formuló jamás una pregunta y que invitaba a los alumnos a elegir y considerar un aspecto cualquiera del tema. No exigía fechas, alegando que él mismo las ignoraba. Abominaba de la bibliografía, que aleja de las fuentes al estudiante.

»Le agradaba pertenecer a la burguesía, atestiguada por su nombre. La plebe y la aristocracia, devotas del dinero, del juego, de los deportes, del nacionalismo, del éxito y de la publicidad, le parecían casi idénticas. Hacia 1960 se afilió al Partido Conservador, porque (decía) "es indudablemente el único que no puede suscitar fanatismos".

»El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misterioso.

»No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. Así, el más leído de sus cuentos fue *Hombre de la esquina rosada*, cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros muy razonablemente olvidados. Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo. Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto. Su secreto

y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas.

»Pasemos al anverso. Pese a *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges, bajo la tutela de sus lecturas septentrionales, la elevó a lo fantástico. Groussac y Reyes le enseñaron a simplificar el vocabulario, entorpecido entonces de curiosas fealdades: *acomplejado, agresividad, alienación, búsqueda, concientizar, conducción, coyuntural, generacional, grupal, negociado, promocionarse, recepcionar, sentirse motivado, sentirse realizado, situacionismo, verticalidad, vivenciar*... Las academias, que hubieran podido desaconsejar el empleo de tales adefesios, no se animaron. Quienes condescendían a esa jerga exaltaban públicamente el estilo de Borges.

»¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: "La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben".

»Puede consultarse su *Obra completa*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, que sigue con suficiente rigor el orden cronológico».

(Con esta suerte de (auto)biografía apócrifa, Borges cerró la edición de sus *Obras completas* [Borges, 1974: 1141-1145]. Se reproduce en Borges, 2011c: vol. II, 837).

FICCIONES

[1944]

A Esther Zemborain de Torres

EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

[1941]

PRÓLOGO

Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima —El jardín de senderos que se bifurcan— *es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas; una* —La lotería en Babilonia— *no es del todo inocente de simbolismo. No soy el primer autor de la narración* La biblioteca de Babel; *los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de* Sur, *que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles. En* Las ruinas circulares *todo es irreal; en* Pierre Menard, autor del Quijote *lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...*

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; *así Butler en* The Fair Haven; *obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son* Tlön, Uqbar, Orbis Tertius *y el* Examen de la obra de Herbert Quain.

J. L. B.

TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

I

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar. La quinta (que habíamos alquilado amueblada) poseía un ejemplar de esa obra. En las últimas páginas del volumen XLVI dimos con un artículo sobre Upsala; en las primeras del XLVII, con uno sobre Ural-

Altaic Languages, pero ni una palabra sobre Uqbar. Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice. Agotó en vano todas las lecciones imaginables: Ukbar, Ucbar, Ookbar, Oukbahr... Antes de irse, me dijo que era una región del Irak o del Asia Menor. Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda.

Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XXVI de la *Enciclopedia*. No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque —tal vez— literariamente inferiores. Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la *Enciclopedia* decía: «Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan». Le dije, sin faltar a la verdad, que me gustaría ver ese artículo. A los pocos días lo trajo. Lo cual me sorprendió, porque los escrupulosos índices cartográficos de la *Erdkunde* de Ritter ignoraban con plenitud el nombre de Uqbar.

El volumen que trajo Bioy era efectivamente el XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*. En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían al artículo sobre Uqbar; no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. Los dos (según creo haber indicado) son reimpresiones de la décima *Encyclopaedia Britannica*. Bioy había adquirido su ejemplar en uno de tantos remates.

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, solo reconocimos tres —Jorasán,

Armenia, Erzerum—, interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno solo: el impostor Esmerdis el mago, invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencia eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región. Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Axa definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes. Eso, al principio de la página 918. En la sección histórica (página 920) supimos que a raíz de las persecuciones religiosas del siglo XIII, los ortodoxos buscaron amparo en las islas, donde perduran todavía sus obeliscos y donde no es raro exhumar sus espejos de piedra. La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön... La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch[1]. El primero, *Lesbare and lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andrea. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercer volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él—.

Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar. El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día siguiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo-American Cyclopaedia*... Entró e interrogó el volumen XXVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar.

---

[1] Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*.

II

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madreselvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. Era alto y desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos. Cada tantos años iba a Inglaterra: a visitar (juzgo por unas fotografías que nos mostró) un reloj de sol y unos robles. Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confidencia y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y de periódicos; solían batirse al ajedrez, taciturnamente... Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10). Agregó que ese trabajo le había sido encargado por un noruego: en Rio Grande do Sul. Ocho años que lo conocíamos y no había mencionado nunca su estadía en esa región... Hablamos de vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasilera de la palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*) y nada más se dijo —Dios me perdone— de funciones duodecimales. En setiembre de 1937 (no estábamos nosotros en el hotel) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma. Días antes, había recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor. Ashe lo dejó en el bar, donde —meses después— lo encontré. Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque esta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius. En una noche del islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí. El libro estaba redactado en

inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr.* No había indicación de fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius.* Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

En el onceno tomo de que hablo hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. Néstor Ibarra, en un artículo ya clásico de la *N. R. F.*, ha negado que existen esos aláteres; Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda. El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem.* Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático. Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal. Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una

irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. Bástame recordar que las contradicciones aparentes del onceno tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él. Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de *todos* los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo.

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas «actuales» y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba *(upward)* detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned*).

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el onceno tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna:* se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual

y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas —y otros muchos más—.

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que solo es típico de ciertos estados) y del segundo —que es un sinónimo perfecto del cosmos—. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo —*id est*, de clasificarlo— importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön —ni siquiera razonamientos—. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número. Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la

literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase «todos los aspectos» es rechazable, porque supone la imposible adición del instante presente y de los pretéritos. Tampoco es lícito el plural «los pretéritos», porque supone otra operación imposible... Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente[2]. Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que solo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres.

Entre las doctrinas de Tlön, ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo. Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor, como quien adelanta una paradoja. Para facilitar el entendimiento de esa tesis inconcebible, un heresiarca del siglo XI[3] ideó el sofisma de las nueve monedas de cobre, cuyo renombre escandaloso equivale en Tlön al de las aporías eleáticas. De ese «razonamiento especioso» hay muchas versiones, que varían el número de monedas y el número de hallazgos; he aquí la más común:

«El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. [El heresiarca

---

[2] Russell (*The Analysis of Mind*. 1921, p. 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio.

[3] Siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal, significa un período de ciento cuarenta y cuatro años.

quería deducir de esa historia la realidad —*id est* la continuidad— de las nueve monedas recuperadas]. Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido —siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres— en todos los momentos de esos tres plazos».

El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron. Los defensores del sentido común se limitaron, al principio, a negar la veracidad de la anécdota. Repitieron que era una falacia verbal, basada en el empleo temerario de dos voces neológicas, no autorizadas por el uso y ajenas a todo pensamiento severo: los verbos *encontrar* y *perder,* que comportan una petición de principio, porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (*hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia)* solo tiene un valor metafórico. Denunciaron la pérfida circunstancia *algo herrumbradas por la lluvia del miércoles,* que presupone lo que se trata de demostrar: la persistencia de las cuatro monedas, entre el jueves y el martes. Explicaron que una cosa es *igualdad* y otra *identidad* y formularon una especie de *reductio ad absurdum,* o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo —interrogaron— pretender que ese dolor es el mismo?[4]. Dijeron que al heresiarca no lo movía sino el blasfematorio propósito de atribuir la divina categoría de *ser* a unas simples monedas y que a veces negaba la pluralidad y otras no. Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola.

Increíblemente, esas refutaciones no resultaron definitivas. A los cien años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del uni-

---

[4] En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.

verso y que estos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras... El onceno tomo deja entender que tres razones capitales determinaron la victoria total de ese panteísmo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses. Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*.

La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera. La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan. La base de su aritmética es la noción de números indefinidos. Acentúan la importancia de los conceptos de mayor y menor, que nuestros matemáticos simbolizan por > y por <. Afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas. El hecho de que varios individuos que cuentan una misma cantidad logran un resultado igual, es para los psicólogos un ejemplo de asociación de ideas o de buen ejercicio de la memoria. Ya sabemos que en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno.

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...

También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön,

la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el onceno tomo. Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del Estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento. Este se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron —o produjeron— una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefiere los trabajos individuales y casi improvisados. La metódica elaboración de *hrönir* (dice el onceno tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado —los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*— exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La gran máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo.

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

Salto Oriental, 1940.

Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto; la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön. Su texto corrobora las hipótesis de Martínez Estrada. A principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a George Berkeley) surgió para inventar un país. En el vago programa inicial figuraban los «estudios herméticos», la filantropía y la cábala. De esa primera época data el curioso libro de Andrea. Al cabo de unos años de conciliábulos y de síntesis prematuras comprendieron que una generación no bastaba para articular un país. Resolvieron que cada uno de los maestros que la integraban eligiera un discípulo para la continuación de la obra. Esa disposición hereditaria prevaleció; después de un hiato de dos siglos la perseguida fraternidad resurge en América. Hacia 1824, en Memphis (Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Este lo deja hablar con algún desdén —y se ríe de la modestia del proyecto—. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta. A esa gigantesca idea añade otra, hija de su nihilismo[5]: la de guardar en el silencio la empresa enorme. Circulaban entonces los veinte tomos de la *Encyclopaedia Britannica;* Buckley sugie-

[5] Buckley era librepensador, fatalista y defensor de la esclavitud.

re una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: «La obra no pactará con el impostor Jesucristo». Buckley descree de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo. Buckley es envenenado en Baton Rouge en 1828; en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la *Primera enciclopedia* de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* y uno de sus modestos demiurgos fue Herbert Ashe, no sé si como agente de Gunnar Erfjord o como afiliado. Su recepción de un ejemplar del onceno tomo parece favorecer lo segundo. Pero ¿y los otros? Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad. El pulpero nos acomodó unos catres crujientes en una pieza grande, entorpecida de barriles y cueros. Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inextricables con rachas de milongas —más bien con rachas de una sola milonga—. Como es de suponer,

atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz nos había engañado: era un muchacho joven. En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso. Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo «que venía de la frontera». Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön.

Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores. Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes, con una mera brevedad de palabras que el cóncavo recuerdo general enriquecerá o ampliará. Hacia 1944 un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la *Primera enciclopedia* de Tlön. Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fue casual o si lo consintieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*. Es verosímil lo segundo. Algunos rasgos increíbles del onceno tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan...[6]. El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el «hallazgo». Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la

[6] Queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos.

realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso—. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la *Segunda enciclopedia* de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.

PIERRE MENARD, AUTOR DEL *QUIJOTE*

A Silvina Ocampo

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos—. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburg, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado ¡ay! por las víctimas de sus desinteresadas maniobras), ha sacrificado «a la veracidad y a la muerte» (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes.

He dicho que la obra *visible* de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen:

a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La Conque* (números de marzo y octubre de 1899).

b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, «sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas» (Nîmes, 1901).

c) Una monografía sobre «ciertas conexiones o afinidades» del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903).

d) Una monografía sobre la *Characteristica universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904).

e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.

f) Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramon Llull (Nîmes, 1906).

g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907).

h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole.

i) Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de Saint-Simon (*Revue des langues romanes,* Montpellier, octubre de 1909).

j) Una réplica a Luc Durtain (que había negado la existencia de tales leyes) ilustrada con ejemplos de Luc Durtain (*Revue des langues romanes,* Montpellier, diciembre de 1909).

k) Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux.*

l) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914).

m) La obra *Les problèmes d'un problème* (París, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz *Ne craignez point, monsieur, la tortue,* y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes.

n) Un obstinado análisis de las «costumbres sintácticas» de Toulet (*N. R. F.*, marzo de 1921). Menard —recuerdo— declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.

o) Una trasposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry (*N. R. F.*, enero de 1928).

p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Este así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro).

q) Una «definición» de la condesa de Bagnoregio, en el «victorioso volumen» —la locución es de otro colaborador, Gabriele d'Annunzio— que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar «al mundo y a Italia» una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas.

r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934).

s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación[1]. Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese «dislate» es el objeto primordial de esta nota[2].

---

[1] Madame Henri Bachelier enumera asimismo una version literal de la version literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada.

[2] Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade?

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, solo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en *una* figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.

«Mi propósito es meramente asombroso» me escribió el 30 de setiembre de 1934 desde Bayonne. «El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas». En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, este era el menos interesante. Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció

menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*. a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del *Don Quijote*. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el *Quijote* en función de ese personaje y no de Menard. Este, naturalmente, se negó a esa facilidad). «Mi empresa no es difícil, esencialmente» leo en otro lugar de la carta. «Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo». ¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el *Quijote* —todo el *Quijote*— como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos. la dolorosa y húmida Eco.* Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

Where a malignant and a turbaned Turk...

¿Por qué precisamente el *Quijote*? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precitada ilumina el punto. «El *Quijote*», aclara Menard, «me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe:

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner*. pero me sé capaz de imaginarlo sin el *Quijote*. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras). El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias,

la *Galatea*, las *Novelas ejemplares*, los trabajos sin duda laboriosos de *Persiles y Sigismunda* y el *Viaje del Parnaso*... Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*».

A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes. Este, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como «realidad» la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammbô*, inapelablemente.

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, «que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras». Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el *Don Quijote* de Pierre Menard —hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell— rein-

cida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del *Quijote:* la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul). El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (*Don Quijote,* primera parte, capítulo IX):

> ... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

> ... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas. También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria. «El *Quijote*», me dijo Menard, «fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor».

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigilias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas[3]. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* «final» una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la «previa» escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, solo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

«Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será».

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si

---

[3] Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata.

fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardín du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

Nîmes, 1939

LAS RUINAS CIRCULARES

And if he left off dreaming about you...
Through the Looking-Glass, VI

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres. El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad. Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro. Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región

habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los leñadores también, porque estos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar.

Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica. El forastero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo.

A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable. Los primeros, aunque dignos de amor y de buen afecto, no podían ascender a individuos; los últimos preexistían un poco más. Una tarde (ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas en el amanecer) licenció para siempre el vasto colegio ilusorio y se quedó con un solo alumno. Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador. No

lo desconcertó por mucho tiempo la brusca eliminación de los condiscípulos; su progreso, al cabo de unas pocas lecciones particulares, pudo maravillar al maestro. Sin embargo, la catástrofe sobrevino. El hombre, un día, emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado. Toda esa noche y todo el día, la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él. Quiso explorar la selva, extenuarse; apenas alcanzó entre la cicuta unas rachas de sueño débil, veteadas fugazmente de visiones de tipo rudimental: inservibles. Quiso congregar el colegio y apenas hubo articulado unas breves palabras de exhortación, este se deformó, se borró. En la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos.

Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara. Comprendió que un fracaso inicial era inevitable. Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo. Antes de ejercitarlo, dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio. Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir un trecho razonable del día. Las raras veces que soñó durante ese período, no reparó en los sueños. Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía.

Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche:

luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero este no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido.

En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado. Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla). Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensaran un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.

El mago ejecutó esas órdenes. Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego. Íntimamente, le dolía apartarse de él. Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño. También rehízo el hombro derecho, acaso deficiente. A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo.* O, más raramente: *El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.*

Gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad. Una vez le ordenó que embanderara una cumbre lejana. Al otro día, flameaba la bandera en la cumbre. Ensayó otros experimentos análogos, cada vez más audaces. Comprendió con cierta amargura que su hijo estaba listo para nacer —y tal vez impaciente—. Esa noche

lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos blanqueaban río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga. Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje.

Su victoria y su paz quedaron empañadas de hastío. En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares, aguas abajo; de noche no soñaba, o soñaba como lo hacen todos los hombres. Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo: el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma. El propósito de su vida estaba colmado; el hombre persistió en una suerte de éxtasis. Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche: no pudo ver sus caras, pero le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse. El mago recordó bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el Fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Ese recuerdo, apaciguador al principio, acabó por atormentarlo. Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas.

El término de sus cavilaciones fue brusco, pero lo prometieron algunos signos. Primero (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro; luego, hacia el Sur, el cielo que tenía el color rosado de la encía de los leopardos; luego las humaredas que herrumbraron el metal de las noches; después la fuga pánica de las bestias. Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió

que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, estos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

LA LOTERÍA EN BABILONIA

Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico. Heráclides Póntico refiere con admiración que Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la muerte ni aun a la impostura.

Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: la lotería. No he indagado su historia; sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología. Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he pensado tan poco en ella como en la con-

ducta de los dioses indescifrables o de mi corazón. Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en la lotería y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados.

Mi padre refería que antiguamente —¿cuestión de siglos, de años?— la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. Refería (ignoro si con verdad) que los barberos despachaban por monedas de cobre rectángulos de hueso o de pergamino adornados de símbolos. En pleno día se verificaba un sorteo: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental, como ven ustedes.

Naturalmente, esas «loterías» fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza. Ante la indiferencia pública, los mercaderes que fundaron esas loterías venales comenzaron a perder el dinero. Alguien ensayó una reforma: la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables. Mediante esa reforma, los compradores de rectángulos numerados corrían el doble albur de ganar una suma y de pagar una multa a veces cuantiosa. Ese leve peligro (por cada treinta números favorables había un número aciago) despertó, como es natural, el interés del público. Los babilonios se entregaron al juego. El que no adquiría suertes era considerado un pusilánime, un apocado. Con el tiempo, ese desdén justificado se duplicó. Era despreciado el que no jugaba, pero también eran despreciados los perdedores que abonaban la multa. La Compañía (así empezó a llamársela entonces) tuvo que velar por los ganadores, que no podían cobrar los premios si faltaba en las cajas el importe casi total de las multas. Entabló una demanda a los perdedores: el juez los condenó a pagar la multa original y las costas o a unos días de cárcel. Todos optaron por la cárcel, para defraudar a la Compañía. De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Compañía: su valor eclesiástico, metafísico.

Poco después, los informes de los sorteos omitieron las enumeraciones de multas y se limitaron a publicar los días de prisión que designaba cada número adverso. Ese laconismo, casi inadvertido en su tiempo, fue de importancia capital. *Fue la primera aparición en la lotería de elementos no pecuniarios.* El éxito fue grande. Instada por los jugadores, la Compañía se vio precisada a aumentar los números adversos.

Nadie ignora que el pueblo de Babilonia es muy devoto de la lógica, y aun de la simetría. Era incoherente que los números faustos se computaran en redondas monedas y los infaustos en días y noches de cárcel. Algunos moralistas razonaron que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad y que otras formas de la dicha son quizá más directas.

Otra inquietud cundía en los barrios bajos. Los miembros del colegio sacerdotal multiplicaban las puestas y gozaban de todas las vicisitudes del terror y de la esperanza; los pobres (con envidia razonable o inevitable) se sabían excluidos de ese vaivén, notoriamente delicioso. El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual en la lotería, inspiró una indignada agitación, cuya memoria no han desdibujado los años. Algunos obstinados no comprendieron (o simularon no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria... Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar... Hubo disturbios, hubo efusiones lamentables de sangre; pero la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos. El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término, logró que la Compañía aceptara la suma del poder público. (Esa unificación era necesaria, dada la vastedad y complejidad de las nuevas operaciones). En segundo término, logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio. Las consecuencias eran incalculables. Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever; una jugada adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. A veces un solo hecho —el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B— era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos. Combinar las jugadas era difícil;

pero hay que recordar que los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos. En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugestiones y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, *daban a la Compañía:* las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad.

Increíblemente, no faltaron murmuraciones. La Compañía, con su discreción habitual, no replicó directamente. Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo. Observaba asimismo que esos leones y ese recipiente sagrado, aunque no desautorizados por la Compañía (que no renunciaba al derecho de consultarlos), funcionaban sin garantía oficial.

Esa declaración apaciguó las inquietudes públicas. También produjo otros efectos, acaso no previstos por el autor. Modificó hondamente el espíritu y las operaciones de la Compañía. Poco tiempo me queda; nos avisan que la nave está por zarpar; pero trataré de explicarlo.

Por inverosímil que sea, nadie había ensayado hasta entonces una teoría general de los juegos. El babilonio no es especulativo. Acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico, pero no se le ocurre investigar sus leyes laberínticas, ni las esferas giratorias que lo revelan. Sin embargo, la declaración oficiosa que he mencionado inspiró muchas discusiones de carácter jurídico-matemático. De alguna de ellas nació la conjetura siguiente: si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos, ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar? Esos escrúpulos tan justos provocaron al fin

una considerable reforma, cuyas complejidades (agravadas por un ejercicio de siglos) no entienden sino algunos especialistas, pero que intentaré resumir, siquiera de modo simbólico.

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir, la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad *el número de sorteos es infinito.* Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del certamen con la tortuga. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos números del Azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos... Algún eco deforme de nuestros ritos parece haber retumbado en el Tíber: Elio Lampridio, en la *Vida de Antonino Heliogábalo,* refiere que este emperador escribía en conchas las suertes que destinaba a los convidados, de manera que uno recibía diez libras de oro y otro diez moscas, diez lirones, diez osos. Es lícito recordar que Heliogábalo se educó en el Asia Menor, entre los sacerdotes del dios epónimo.

También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Eufrates un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles.

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía... Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones

de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta.

La Compañía, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además, ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que solo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá.* Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares.

EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN

Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times* apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El *Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain —*The God of the Labyrinth*— a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto. Este, por lo demás, no se creyó nunca genial; ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas, juega invariablemente a ser Monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson... Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. «Soy como las odas de Cowley», me escribió desde Longford el 6 de marzo de 1939. «No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte». No había, para él, disciplina inferior a la historia.

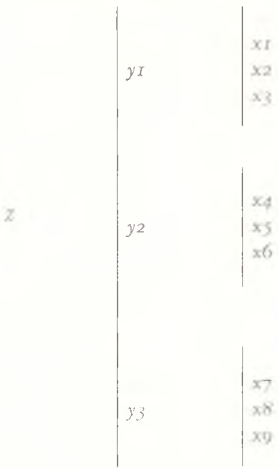
He repetido una modestia de Herbert Quain; naturalmente, esa modestia no agota su pensamiento. Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo XVI (recordemos el *Viaje del Parnaso*, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía

esa desconsolada opinión. Herbert Quain, tampoco. Le parecía que la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil. Deploraba con sonriente sinceridad «la servil y obstinada conservación» de libros pretéritos... Ignoro si su vaga teoría es justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro.

Deploro haber prestado a una dama, irreversiblemente, el primero que publicó. He declarado que se trata de una novela policial: *The God of the Labyrinth;* puedo agradecer que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atarearon a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar. Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual.* Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective.*

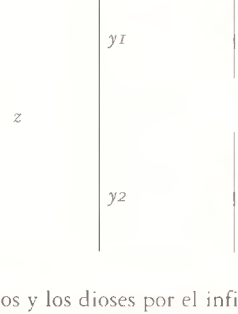
Aun más heterodoxa es la «novela regresiva, ramificada» *April March,* cuya tercera (y única) parte es de 1936. Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. «Yo reivindico para esa obra», le oí decir, «los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio». Hasta el nombre es un débil *calembour:* no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo.* Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality,* 1897,

página 215)[1]. Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente). De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomumsta, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.



[1] Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del *Político*, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su

De esa estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico. Previsiblemente, alguno de los nueve relatos es indigno de Quain; el mejor no es el que originariamente ideó, el *x4:* es el de naturaleza fantástica, el *x9*. Otros están afeados por bromas lánguidas y por seudo precisiones inútiles. Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: *x3*. *y1*. *z*) pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos —el *x7*. el *x8*— carecen de valor individual: la yuxtaposición les presta eficacia... No sé si debo recordar que ya publicado *April March*. Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario



y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.

Muy diversa, pero retrospectiva también, es la comedia heroica en dos actos *The Secret Mirror*. En las obras ya reseñadas, la complejidad formal había entorpecido la imaginación del autor; aquí, su evolución es más libre. El primer acto (el más extenso) ocurre en la casa de campo del general Thrale, C. I. E., cerca de Melton Mowbray. El invisible centro de la trama es Miss Ulrica

---

Filípica. habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come, el mismo proceso retrógrado... Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cf. el canto X del *Infierno*. versos 97-102, donde se comparan la visión profética y la presbicia.

Thrale, la hija mayor del general. A través de algún diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos desmienten el compromiso. La venera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un distraído beso. Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos). Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo —con otros nombres—. El «autor dramático» Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable «casa de campo» es la pensión judeoirlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él... La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra. Cuando *The Secret Mirror* se estrenó, la crítica pronunció los nombres de Freud y de Julian Green. La mención del primero me parece del todo injustificada.

La fama divulgó que *The Secret Mirror* era una comedia freudiana; esa interpretación propicia (y falaz) determinó su éxito. Desgraciadamente, ya Quain había cumplido los cuarenta años; estaba aclimatado en el fracaso y no se resignaba con dulzura a un cambio de régimen. Resolvió desquitarse. A fines de 1939 publicó *Statements:* acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. «No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto». Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos «imperfectos escritores», cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor.

Alguno —no el mejor— insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer «Las ruinas circulares», que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan.*

1941

LA BIBLIOTECA DE BABEL

By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...
The Anatomy of Melancholy,
part. 2, sect. II, mem. IV

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios). Bástame, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.*

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez, pareció misteriosa. Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) quiero rememorar algunos axiomas.

El primero: La Biblioteca existe *ab aeterno.* De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, solo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas.

El segundo: El número de símbolos ortográficos es veinticinco[1]. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Uno, que mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras M C V perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último. Otro (muy consultado en esta zona) es un mero laberinto de letras, pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirámides*. Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. (Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz).

Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible. Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó. Otros pensaron en criptografías; universalmente esa conjetura ha sido aceptada, aunque no en el sentido en que la formularon sus inventores.

---

[1] El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido. *(Nota del editor).*

Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior[2] dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en *yiddish*. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico. También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito), o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza.

---

[2] Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. Memoria de indecible melancolía: a veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario.

En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. Esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas. Otros se enloquecieron... Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero.

También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo. Es verosímil que esos graves misterios puedan explicarse en palabras: si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma. Hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos... Hay buscadores oficiales, *inquisidores*. Yo los he visto en el desempeño de su función: llegan siempre rendidos; hablan de una escalera sin peldaños que casi los mató; hablan de galerías y de escaleras con el bibliotecario; alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean, en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada.

A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable. Una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos. Las autoridades se vieron obligadas a promulgar órdenes severas. La secta desapareció, pero en mi niñez he visto hombres viejos que largamente se ocultaban en las letrinas, con unos discos de metal en un cubilete prohibido, y débilmente remedaban el divino desorden.

Otros, inversamente, creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invadían los hexágonos, exhibían credenciales

no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los «tesoros» que su frenesí destruyó, negligen dos hechos notorios. Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irreemplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma. Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas por el horror que esos fanáticos provocaron. Los urgía el delirio de conquistar los libros del Hexágono Carmesí: libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos.

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás:* algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de esas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total[5]; ruego a los dioses ignorados que un hombre —¡uno solo, aunque sea, hace miles de años!— lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique.

---

[5] Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Solo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de «la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira». Esas palabras que no solo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula *Trueno peinado*, y otro *El calambre de yeso* y otro *Axaxaxas mlö*. Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, *ex hypothesi*, ya figura en la Biblioteca. No puedo combinar unos caracteres

dhcmrlchtdj

que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos —y también su refutación—. (Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?).

La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmado la población. Creo haber mencionado

los suicidios, cada año más frecuentes. Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo—. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza[4].

Mar del Plata, 1941

[4] Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil: en rigor, bastaría un *solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri, a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos). El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés.

EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

A Victoria Ocampo

En la página 242 de la *Historia de la guerra europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto—. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales.

«... y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o *debía parecérmelo*— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado[1]. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte. Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y

[1] Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Este, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte. *(Nota del editor).*

tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio alemán? Subí a mi cuarto; absurdamente cerré la puerta con llave y me tiré de espaldas en la estrecha cama de hierro. En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... El casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden abolió esas divagaciones. En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales. Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... Mi voz humana era muy pobre. ¿Cómo hacerla llegar al oído del jefe? Al oído de aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía de Runeberg y de mí sino que estábamos en Staffordshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su árida oficina de Berlín, examinando infinitamente periódicos... Dije en voz alta: "Debo huir". Me incorporé sin ruido, en una inútil perfección de silencio, como si Madden ya estuviera acechándome. Algo —tal vez la mera ostentación de probar que mis recursos eran nulos— me hizo revisar mis bolsillos. Encontré lo que sabía que iba a encontrar. El reloj norteamericano, la cadena de níquel y la moneda cuadrangular, el llavero con las comprometedoras llaves inútiles del departamento de Runeberg, la libreta, una carta que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí), el falso pasaporte, una corona, dos chelines y unos peniques, el lápiz rojo-azul, el pañuelo, el revólver con una bala. Absurdamente lo empuñé y sopesé para darme valor. Vagamente pensé que un pistoletazo puede oírse muy lejos.

En diez minutos mi plan estaba maduro. La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en un suburbio de Fenton, a menos de media hora de tren.

»Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe... Lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí—. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán. Sus manos y su voz podían golpear en cualquier momento a mi puerta. Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no distaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente. Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central. Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa; iba a la aldea de Ashgrove, pero saqué un pasaje para una estación más lejana. El tren salía dentro de muy pocos minutos, a las ocho y cincuenta. Me apresuré; el próximo saldría a las nueve y media. No había casi nadie en el andén. Recorrí los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que leía con fervor los *Anales* de Tácito, un soldado herido y feliz. Los coches arrancaron al fin. Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite del andén. Era el capitán Richard Madden. Aniquilado, trémulo, me encogí en la otra punta del sillón, lejos del temido cristal.

»De esa aniquilación pasé a una felicidad casi abyecta. Me dije que ya estaba empeñado mi duelo y que yo había ganado el primer asalto, al burlar, siquiera por cuarenta minutos, siquiera por un favor del azar, el ataque de mi adversario. Argüí que esa victoria mínima prefiguraba la victoria total. Argüí que no era mínima, ya que sin esa diferencia preciosa que el horario de trenes me deparaba, yo estaría en la cárcel, o muerto. Argüí (no menos sofísticamente) que mi felicidad cobarde probaba que yo era hom-

bre capaz de llevar a buen término la aventura. De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: "El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado". Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche. El tren corría con dulzura, entre fresnos. Se detuvo, casi en medio del campo. Nadie gritó el nombre de la estación. "¿Ashgrove?", les pregunté a unos chicos en el andén. "Ashgrove", contestaron. Bajé.

»Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra. Uno me interrogó: "¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert?". Sin aguardar contestación, otro dijo: "La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda". Les arrojé una moneda (la última), bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Este, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme.

»Por un instante, pensé que Richard Madden había penetrado de algún modo mi desesperado propósito. Muy pronto comprendí que eso era imposible. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo

los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué, así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china. Por eso, yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. No recuerdo si había una campana o un timbre o si llamé golpeando las manos. El chisporroteo de la música prosiguió.

»Pero del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No vi su rostro, porque me cegaba la luz. Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

»—Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?

»Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

»—¿El jardín?

»—El jardín de senderos que se bifurcan.

»Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:

»—El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên.

»—¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.

»El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia. Llegamos a una biblioteca de libros orientales y occidentales. Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la *Enciclopedia perdida* que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también

un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artífices copiaron de los alfareros de Persia...

»Stephen Albert me observaba, sonriente. Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsin "antes de aspirar a sinólogo".

»Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular. Computé que antes de una hora no llegaría mi perseguidor, Richard Madden. Mi determinación irrevocable podía esperar.

»—Asombroso destino el de Ts'ui Pên —dijo Stephen Albert—. Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos. La familia, como usted acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea (un monje taoísta o budista) insistió en la publicación.

»—Los de la sangre de Ts'ui Pên —repliqué— seguimos execrando a ese monje. Esa publicación fue insensata. El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo. En cuanto a la otra empresa de Ts'ui Pên, a su Laberinto...

»—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.

»—¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo...

»—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: "Me retiro a escribir un libro". Y otra: "Me retiro a construir un laberinto". Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres

un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí.

»Albert se levantó. Me dio, por unos instantes, la espalda; abrió un cajón del áureo y renegrido escritorio. Volvió con un papel antes carmesí; ahora rosado y tenue y cuadriculado. Era justo el renombre caligráfico de Ts'ui Pên. Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan". Devolví en silencio la hoja. Albert prosiguió:

»—Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las mil y una noches*, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las mil y una noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, trasmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan". Casi en el acto comprendí: *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos,

tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas.

»Su rostro, en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun inmortal. Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo épico. En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria. Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental. Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto: "Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir".

»Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban. Stephen Albert prosiguió:

»—No creo que su ilustre antepasado jugara ociosamente a las variaciones. No juzgo verosímil que sacrificara trece años a la infinita ejecución de un experimento retórico. En su país, la novela es un género subalterno; en aquel tiempo era un género despreciable. Ts'ui Pên fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama —y harto lo confirma su vida— sus aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los

problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. Ahora bien, ese es el *único* problema que no figura en las páginas del *Jardín.* Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo.* ¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión?

»Propuse varias soluciones; todas, insuficientes. Las discutimos; al fin, Stephen Albert me dijo:

»—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, ¿cuál es la única palabra prohibida?

»Reflexioné un momento y repuse:

»—La palabra *ajedrez.*

»—Precisamente —dijo Albert—, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo.* La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

»—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

»—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.

»Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden.

»—El porvenir ya existe —respondí—, pero yo soy su amigo. ¿Puedo examinar de nuevo la carta?

»Albert se levantó. Alto, abrió el cajón del alto escritorio; me dio por un momento la espalda. Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente. Yo juro que su muerte fue instantánea: una fulminación.

»Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio».

ARTIFICIOS
[1944]

PRÓLOGO

Aunque de ejecución menos torpe, las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior. Dos, acaso, permiten una mención detenida: La muerte y la brújula, Funes el memorioso. *La segunda es una larga metáfora del insomnio. La primera, pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria. Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en Méjico; la tercera, en el Indostán. ¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?*

Posdata de 1956. *Tres cuentos he agregado a la serie:* El Sur, La secta del Fénix, El fin. *Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo. En la alegoría del Fénix me impuse el problema de sugerir un hecho común —el Secreto— de una manera vacilante y gradual que resultara, al fin, inequívoca; no sé hasta dónde la fortuna me ha acompañado. De* El Sur, *que es acaso mi mejor cuento, bástame prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.*

Schopenhauer. De Quincey. Stevenson. Mauthner. Shaw. Chesterton. Léon Bloy. forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo. En la fantasía cristológica titulada Tres versiones de Judas, *creo percibir el remoto influjo del último.*

J. L. B.
Buenos Aires, 29 de agosto de 1944

FUNES EL MEMORIOSO

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y amdiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887... Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo —género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo—. *Literato, cajetilla, porteño:* Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras. Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, «un Zarathustra cimarrón y vernáculo»; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones.

Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año 84. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco. Volvíamos cantando, a caballo, y esa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. Bernardo le gritó imprevisiblemente: «¿Qué horas son, Ireneo?». Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: «Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco». La voz era aguda, burlona.

Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo, a quien estimulaban (creo) cierto orgullo local, y el deseo de mostrarse indiferente a la réplica tripartita del otro.

Me dijo que el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj. Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles.

Los años 85 y 86 veraneamos en la ciudad de Montevideo. El 87 volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el «cronométrico Funes». Me contestaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza. Recuerdo la impresión de incómoda magia que la noticia me produjo: la única vez que yo lo vi, veníamos a caballo de San Francisco y él andaba en un lugar alto; el hecho, en boca de mi primo Bernardo, tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores. Me dijeron que no se

movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado... Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalcaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina.

No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los *Comentarios* de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos. Me dirigió una carta florida y ceremoniosa, en la que recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, «del día 7 de febrero del año 84», ponderaba los gloriosos servicios que don Gregorio Haedo, mi tío, finado ese mismo año, «había prestado a las dos patrias en la valerosa jornada de Ituzaingó», y me solicitaba el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario «para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín». Prometía devolverlos en buen estado, casi inmediatamente. La letra era perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: *i* por *y*, *j* por *g*. Al principio, temí naturalmente una broma. Mis primos me aseguraron que no, que eran cosas de Ireneo. No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad Parnassum* de Quicherat y la obra de Plinio.

El 14 de febrero me telegrafiaron de Buenos Aires que volviera inmediatamente, porque mi padre no estaba «nada bien». Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. Al hacer la valija, noté que me faltaban el *Gradus* y el primer tomo de la *Naturalis historia*. El Saturno zarpaba al día siguiente, por la mañana; esa

noche, después de cenar, me encaminé a casa de Funes. Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día.

En el decente rancho, la madre de Funes me recibió.

Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo XXIV del libro VII de la *Naturalis historia.* La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum.*

Sin el menor cambio de voz, Ireneo me dijo que pasara. Estaba en el catre, fumando. Me parece que no le vi la cara hasta el alba; creo rememorar el ascua momentánea del cigarrillo. La pieza olía vagamente a humedad. Me senté; repetí la historia del telegrama y de la enfermedad de mi padre.

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia:* Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiem-

po, su memoria de nombres propios; no me hizo caso). Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: «Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo». Y también: «Mis sueños son como la vigilia de ustedes». Y también, hacia el alba: «Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras». Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborrascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.

Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es, sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo.

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinti-

cuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrársele. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez;* en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril;* otros números eran *Luis Melián Lafinur. Olimar. azufre. los bastos. la ballena. el gas. la caldera. Napoleón. Agustín de Vedia.* En lugar de quinientos, decía *nueve.* Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que no existe en los «números» *El Negro Timoteo* o *manta de carne.* Funes no me entendió o no quiso entenderme.

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no solo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Este, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minu-

tero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico). Hacia el este, en un trecho no amanzanado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.

La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra.

Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.

Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar.

1942

LA FORMA DE LA ESPADA

Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo. Su nombre verdadero no importa; todos en Tacuarembó le decían el Inglés de La Colorada. El dueño de esos campos, Cardoso, no quería vender; he oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz. El Inglés venía de la frontera, de Río Grande del Sur; no faltó quien dijera que en el Brasil había sido contrabandista. Los campos estaban empastados; las aguadas, amargas; el Inglés, para corregir esas deficiencias, trabajó a la par de sus peones. Dicen que era severo hasta la crueldad, pero escrupulosamente justo. Dicen también que era bebedor: un par de veces al año se encerraba en el cuarto del mirador y emergía a los dos o tres días como de una batalla o de un vértigo, pálido, trémulo, azorado y tan autoritario como antes. Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris. No se daba con nadie; es verdad que su español era rudimental, abrasilerado. Fuera de alguna carta comercial o de algún folleto, no recibía correspondencia.

La última vez que recorrí los departamentos del Norte, una crecida del arroyo Caraguatá me obligó a hacer noche en La Colorada. A los pocos minutos creí notar que mi aparición era inoportuna; procuré congraciarme con el Inglés; acudí a la menos perspicaz de las pasiones: al patriotismo. Dije que era invencible un país con el espíritu de Inglaterra. Mi interlocutor asintió,

pero agregó con una sonrisa que él no era inglés. Era irlandés, de Dungarvan. Dicho esto se detuvo, como si hubiera revelado un secreto.

Salimos, después de comer, a mirar el cielo. Había escampado, pero detrás de las cuchillas el Sur, agrietado y rayado de relámpagos, urdía otra tormenta. En el desmantelado comedor, el peón que había servido la cena trajo una botella de ron. Bebimos largamente en silencio.

No sé qué hora sería cuando advertí que yo estaba borracho; no sé qué inspiración o qué exultación o qué tedio me hizo mentar la cicatriz. La cara del Inglés se demudó; durante unos segundos pensé que me iba a expulsar de la casa. Al fin me dijo con su voz habitual:

—Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.

Asentí. Esta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués:

«Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda. De mis compañeros, algunos sobreviven dedicados a tareas pacíficas; otros, paradójicamente, se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses; otro, el que más valía, murió en el patio de un cuartel, en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño; otros (no los más desdichados), dieron con su destino en las anónimas y casi secretas batallas de la guerra civil. Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos. Irlanda no solo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas... En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon.

»Tenía escasamente veinte años. Era flaco y fofo a la vez; daba la incómoda impresión de ser invertebrado. Había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo dialéctico le servía para cegar cualquier discusión. Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas: Moon reducía la historia

universal a un sórdido conflicto económico. Afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar. Yo le dije que a un *gentleman* solo pueden interesarle causas perdidas... Ya era de noche; seguimos disintiendo en el corredor, en las escaleras, luego en las vagas calles. Los juicios emitidos por Moon me impresionaron menos que su inapelable tono apodíctico. El nuevo camarada no discutía: dictaminaba con desdén y con cierta cólera.

»Cuando arribamos a las últimas casas, un brusco tiroteo nos aturdió. (Antes o después, orillamos el ciego paredón de una fábrica o de un cuartel). Nos internamos en una calle de tierra; un soldado, enorme en el resplandor, surgió de una cabaña incendiada. A gritos nos mandó que nos detuviéramos. Yo apresuré el paso; mi camarada no me siguió. Me di vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror. Entonces yo volví, derribé de un golpe al soldado, sacudí a Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. Tuve que tomarlo del brazo; la pasión del miedo lo invalidaba. Huimos, entre la noche agujereada de incendios. Una descarga de fusilería nos buscó; una bala rozó el hombro derecho de Moon; este, mientras huíamos entre pinos, prorrumpió en un débil sollozo.

»En aquel otoño de 1922 yo me había guarnecido en la quinta del general Berkeley. Este (a quien yo jamás había visto) desempeñaba entonces no sé qué cargo administrativo en Bengala; el edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras. El museo y la enorme biblioteca usurpaban la planta baja: libros controversiales e incompatibles que de algún modo son la historia del siglo XIX; cimitarras de Nishapur, en cuyos detenidos arcos de círculo parecían perdurar el viento y la violencia de la batalla. Entramos (creo recordar) por los fondos. Moon, trémula y reseca la boca, murmuró que los episodios de la noche eran interesantes; le hice una curación, le traje una taza de té; pude comprobar que su "herida" era superficial. De pronto balbuceó con perplejidad:

»—Pero usted se ha arriesgado sensiblemente.

Le dije que no se preocupara. (El hábito de la guerra civil me había impelido a obrar como obré; además, la prisión de un solo afiliado podía comprometer nuestra causa).

»Al otro día Moon había recuperado el aplomo. Aceptó un cigarrillo y me sometió a un severo interrogatorio sobre los "re-

cursos económicos de nuestro partido revolucionario". Sus preguntas eran muy lúcidas: le dije (con verdad) que la situación era grave. Hondas descargas de fusilería conmovieron el Sur. Le dije a Moon que nos esperaban los compañeros. Mi sobretodo y mi revólver estaban en mi pieza; cuando volví, encontré a Moon tendido en el sofá, con los ojos cerrados. Conjeturó que tenía fiebre; invocó un doloroso espasmo en el hombro.

»Entonces comprendí que su cobardía era irreparable. Le rogué torpemente que se cuidara y me despedí. Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.

»Nueve días pasamos en la enorme casa del general. De las agonías y luces de la guerra no diré nada: mi propósito es referir la historia de esta cicatriz que me afrenta. Esos nueve días, en mi recuerdo, forman un solo día, salvo el penúltimo, cuando los nuestros irrumpieron en un cuartel y pudimos vengar exactamente a los dieciséis camaradas que fueron ametrallados en Elphin. Yo me escurría de la casa hacia el alba, en la confusión del crepúsculo. Al anochecer estaba de vuelta. Mi compañero me esperaba en el primer piso: la herida no le permitía descender a la planta baja. Lo rememoro con algún libro de estrategia en la mano: F. N. Maude o Clausewitz. "El arma que prefiero es la artillería", me confesó una noche. Inquiría nuestros planes; le gustaba censurarlos o reformarlos. También solía denunciar "nuestra deplorable base económica"; profetizaba, dogmático y sombrío, el ruinoso fin. *C'est une affaire flambée,* murmuraba. Para mostrar que le era indiferente ser un cobarde físico, magnificaba su soberbia mental. Así pasaron, bien o mal, nueve días.

»El décimo la ciudad cayó definitivamente en poder de los *Black and Tans.* Altos jinetes silenciosos patrullaban las rutas; había cenizas y humo en el viento; en una esquina vi tirado un cadáver, menos tenaz en mi recuerdo que un maniquí en el cual los soldados interminablemente ejercitaban la puntería, en mitad de la plaza... Yo había salido cuando el amanecer estaba en el

cielo; antes del mediodía volví. Moon, en la biblioteca, hablaba con alguien; el tono de la voz me hizo comprender que hablaba por teléfono. Después, oí mi nombre; después que yo regresaría a las siete, después la indicación de que me arrestaran cuando yo atravesara el jardín. Mi razonable amigo estaba razonablemente vendiéndome. Le oí exigir unas garantías de seguridad personal.

»Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, harto mejor que yo. Una o dos veces lo perdí. Lo acorralé antes de que los soldados me detuvieran. De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre.

»Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio».

Aquí el narrador se detuvo. Noté que le temblaban las manos.

—¿Y Moon? —le interrogué.

—Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil. Esa tarde, en la plaza, vio fusilar un maniquí por unos borrachos.

Aguardé en vano la continuación de la historia. Al fin le dije que prosiguiera.

Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina.

—¿Usted no me cree? —balbuceó—, ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.

1942

TEMA DEL TRAIDOR Y DEL HÉROE

So the Platonic Year Whirls out new right and wrong, Whirls in the old instead: All men are dancers and their tread Goes to the barbarous clangour of a gong.

W. B. Yeats, *The Tower*

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún Estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas.

Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida, Kilpatrick pe-

reció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado. Se aproxima la fecha del primer centenario de su muerte; las circunstancias del crimen son enigmáticas; Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial. Kilpatrick fue asesinado en un teatro; la policía británica no dio jamás con el matador; los historiadores declaran que ese fracaso no empaña su buen crédito, ya que tal vez lo hizo matar la misma policía. Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquel había nacido en Kilgarvan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la trasmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, *Julio*

César. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festspiele* de Suiza; vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron. Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no condice con los piadosos hábitos de Kilpatrick. Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma.

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches. He aquí lo acontecido:

El 2 de agosto de 1824 se reunieron los conspiradores. El país estaba maduro para la rebelión; algo, sin embargo, fallaba siempre: algún traidor había en el cónclave. Fergus Kilpatrick había encomendado a James Nolan el descubrimiento de este traidor. Nolan ejecutó su tarea: anunció en pleno cónclave que el traidor era el mismo Kilpatrick. Demostró con pruebas irrefutables la verdad de la acusación; los conjurados condenaron a muerte a su presidente. Este firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria.

Entonces Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría.

Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan.

Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perdurán en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas.

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto.

LA MUERTE Y LA BRÚJULA

A Mandie Molina Vedia

De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos— como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero este nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr.

El primer crimen ocurrió en el Hotel du Nord —ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto—. A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala) arribó el día 3 de diciembre el delegado de Podolsk al Tercer Congreso Talmúdico, doctor Marcelo Yarmolinsky, hombre de barba gris y ojos grises. Nunca sabremos si el Hotel du Nord le agradó: lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de *pogroms*. Le dieron un dormitorio en el piso R, frente a la *suite* que no sin es-

plendor ocupaba el Tetrarca de Galilea. Yarmolinsky cenó, postergó para el día siguiente el examen de la desconocida ciudad, ordenó en un *placard* sus muchos libros y sus muy pocas prendas, y antes de media noche apagó la luz. (Así lo declaró el *chauffeur* del Tetrarca, que dormía en la pieza contigua). El 4, a las once y tres minutos a. m., lo llamó por teléfono un redactor de la *Yidische Zaitung:* el doctor Yarmolinsky no respondió; lo hallaron en su pieza, ya levemente oscura la cara, casi desnudo bajo una gran capa anacrónica. Yacía no lejos de la puerta que daba al corredor; una puñalada profunda le había partido el pecho. Un par de horas después, en el mismo cuarto, entre periodistas, fotógrafos y gendarmes, el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con serenidad el problema.

—No hay que buscarle tres pies al gato —decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro—. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?

—Posible, pero no interesante —respondió Lönnrot—. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.

Treviranus repuso con mal humor:

—No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido.

—No tan desconocido —corrigió Lönnrot—. Aquí están sus obras completas. —Indicó en el *placard* una fila de altos volúmenes: una *Vindicación de la Cábala:* un *Examen de la filosofía de Robert Flood:* una traducción literal del *Sepher Yezirah:* una *Biografía del Baal Shem:* una *Historia de la secta de los Hasidim:* una monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton; otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco. El comisario los miró con temor, casi con repulsión. Luego se echó a reír.

—Soy un pobre cristiano —repuso—. Llévese todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

—Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías —murmuró Lönnrot.

—Como el cristianismo —se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zaitung*. Era miope, ateo y muy tímido.

Nadie le contestó. Uno de los agentes había encontrado en la pequeña máquina de escribir una hoja de papel con esta sentencia inconclusa:

La primera letra del Nombre ha sido articulada.

Lönnrot se abstuvo de sonreír. Bruscamente bibliófilo o hebraísta, ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento. Indiferente a la investigación policial, se dedicó a estudiarlos. Un libro en octavo mayor le reveló las enseñanzas de Israel Baal Shem Tobh, fundador de la secta de los Piadosos; otro, las virtudes y terrores del Tetragrámaton, que es el inefable Nombre de Dios; otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia) su noveno atributo, la eternidad —es decir, el conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo—. La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre —el Nombre Absoluto—.

De esa erudición lo distrajo, a los pocos días, la aparición del redactor de la *Yidische Zaitung*. Este quería hablar del asesinato; Lönnrot prefirió hablar de los diversos nombres de Dios; el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó. Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro, publicó una edición popular de la *Historia de la secta de los Hasidim*.

El segundo crimen ocurrió la noche del 3 de enero, en el más desamparado y vacío de los huecos suburbios occidentales de la capital. Hacia el amanecer, uno de los gendarmes que vigilan a caballo esas soledades vio en el umbral de una antigua pinturería un hombre emponchado, yacente. El duro rostro estaba como enmas-

carado de sangre; una puñalada profunda le había rajado el pecho. En la pared, sobre los rombos amarillos y rojos, había unas palabras en tiza. El gendarme las deletreó... Esa tarde, Treviranus y Lönnrot se dirigieron a la remota escena del crimen. A izquierda y a derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho un horno de ladrillos o un álamo. Llegaron a su pobre destino: un callejón final de tapias rosadas que parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta de sol. El muerto ya había sido identificado. Era Daniel Simón Azevedo, hombre de alguna fama en los antiguos arrabales del Norte, que había ascendido de carrero a guapo electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator. (El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver). Las palabras de tiza eran las siguientes:

La segunda letra del Nombre ha sido articulada.

El tercer crimen ocurrió la noche del 3 de febrero. Poco antes de la una, el teléfono resonó en la oficina del comisario Treviranus. Con ávido sigilo, habló un hombre de voz gutural; dijo que se llamaba Ginzberg (o Ginsburg) y que estaba dispuesto a comunicar, por una remuneración razonable, los hechos de los dos sacrificios de Azevedo y de Yarmolinsky. Una discordia de silbidos y de cometas ahogó la voz del delator. Después, la comunicación se cortó. Sin rechazar aún la posibilidad de una broma (al fin, estaban en carnaval) Treviranus indagó que le habían hablado desde Liverpool House, taberna de la Rue de Toulon —esa calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de biblias—. Treviranus habló con el patrón. Este (Black Finnegan, antiguo criminal irlandés, abrumado y casi anulado por la decencia) le dijo que la última persona que había empleado el teléfono de la casa era un inquilino, un tal Gryphius, que acababa de salir con unos amigos. Treviranus fue enseguida a Liverpool House. El patrón le comunicó lo siguiente: hace ocho días, Gryphius había tomado una pieza en los altos del bar. Era un hombre de rasgos afilados, de nebulosa barba gris, trajeado pobremente de negro; Finnegan (que destinaba esa habitación a un empleo que Treviranus adivinó) le pidió un alquiler sin duda

excesivo; Gryphius inmediatamente pagó la suma estipulada. No salía casi nunca; cenaba y almorzaba en su cuarto; apenas si le conocían la cara en el bar. Esa noche, bajó a telefonear al despacho de Finnegan. Un cupé cerrado se detuvo ante la taberna. El cochero no se movió del pescante; algunos parroquianos recordaron que tenía máscara de oso. Del cupé bajaron dos arlequines; eran de reducida estatura y nadie pudo no observar que estaban muy borrachos. Entre balidos de cornetas, irrumpieron en el escritorio de Finnegan; abrazaron a Gryphius, que pareció reconocerlos, pero que les respondió con frialdad; cambiaron unas palabras en *yiddish* —él en voz baja, gutural; ellos con voces falsas, agudas— y subieron a la pieza del fondo. Al cuarto de hora bajaron los tres, muy felices; Gryphius, tambaleante, parecía tan borracho como los otros. Iba, alto y vertiginoso, en el medio, entre los arlequines enmascarados. (Una de las mujeres del bar recordó los losanges amarillos, rojos y verdes). Dos veces tropezó; dos veces lo sujetaron los arlequines. Rumbo a la dársena inmediata, de agua rectangular, los tres subieron al cupé y desaparecieron. Ya en el estribo del cupé, el último arlequín garabateó una figura obscena y una sentencia en una de las pizarras de la recova.

Treviranus vio la sentencia. Era casi previsible, decía:

La última de las letras del Nombre ha sido articulada.

Examinó, después, la piecita de Gryphius-Ginzberg. Había en el suelo una brusca estrella de sangre; en los rincones, restos de cigarrillos de marca húngara; en un armario, un libro en latín —el *Philologus hebraeo-graecus* (1739) de Leusden— con varias notas manuscritas. Treviranus lo miró con indignación e hizo buscar a Lönnrot. Este, sin sacarse el sombrero, se puso a leer, mientras el comisario interrogaba a los contradictorios testigos del secuestro posible. A las cuatro salieron. En la torcida Rue de Toulon, cuando pisaban las serpentinas muertas del alba, Treviranus dijo:

—¿Y si la historia de esta noche fuera simulacro?

Erik Lönnrot sonrió y le leyó con toda gravedad un pasaje (que estaba subrayado) de la disertación trigésima tercera del *Philologus:*

—*Dies Judaeorum incipit a solis occasu usque ad solis occasum diei sequentis.* Esto quiere decir —agregó—: El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer.

El otro ensayó una ironía.

—¿Ese dato es el más valioso que usted ha recogido esta noche?

—No. Más valiosa es una palabra que dijo Ginzberg.

Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. *La Cruz de la Espada* las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Ernst Palast, en *El Mártir*, reprobó «las demoras intolerables de un *pogrom* clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos»; la *Yidische Zaitung* rechazó la hipótesis horrorosa de un complot antisemita, «aunque muchos espíritus penetrantes no admiten otra solución del triple misterio»; el más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de esos y acusó de culpable negligencia al comisario Franz Treviranus.

Este recibió, la noche del 1.° de marzo, un imponente sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada *Baruj Spinoza* y un minucioso plano de la ciudad, arrancado notoriamente de un Baedeker. La carta profetizaba que el 3 de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rue de Toulon y el Hotel du Nord eran «los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico»; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento *more geometrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot —indiscutible merecedor de tales locuras—.

Erik Lönnrot las estudió. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también... Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra *Tetragrámaton* (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario. Le dijo:

—Gracias por ese triángulo equilátero que usted anoche me mandó. Me ha permitido resolver el problema. Mañana viernes los criminales estarán en la cárcel; podemos estar muy tranquilos.

—Entonces ¿no planean un cuarto crimen?

—Precisamente porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos. —Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy. Al sur de la ciudad de mi cuento

fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras. Del otro lado hay un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros. Lönnrot sonrió al pensar que el más afamado —Red Scharlach— hubiera dado cualquier cosa por conocer esa clandestina visita. Azevedo fue compañero de Scharlach, Lönnrot consideró la remota posibilidad de que la cuarta víctima fuera Scharlach. Después, la desechó... Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora. Quería pasear, quería descansar de tres meses de sedentaria investigación. Reflexionó que la explicación de los crímenes estaba en un triángulo anónimo y en una polvorienta palabra griega. El misterio casi le pareció cristalino; se abochornó de haberle dedicado cien días.

El tren paró en una silenciosa estación de cargas. Lönnrot bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres. El aire de la turbia llanura era húmedo y frío. Lönnrot echó a andar por el campo. Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco. Oscurecía cuando vio el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy, casi tan alto como los negros eucaliptos que lo rodeaban. Pensó que apenas un amanecer y un ocaso (un viejo resplandor en el oriente y otro en el occidente) lo separaban de la hora anhelada por los buscadores del Nombre.

Una herrumbrada verja definía el perímetro irregular de la quinta. El portón principal estaba cerrado. Lönnrot, sin mucha esperanza de entrar, dio toda la vuelta. De nuevo ante el portón infranqueable, metió la mano entre los barrotes, casi maquinalmente, y dio con el pasador. El chirrido del hierro lo sorprendió. Con una pasividad laboriosa, el portón entero cedió.

Lönnrot avanzó entre los eucaliptos, pisando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas. Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa. Lönnrot rodeó la casa como había rodeado la quinta. Todo lo examinó; bajo el nivel de la terraza vio una estrecha persiana.

La empujó: unos pocos escalones de mármol descendían a un sótano. Lönnrot, que ya intuía las preferencias del arquitecto, adivinó que en el opuesto muro del sótano había otros escalones. Los encontró, subió, alzó las manos y abrió la trampa de salida.

Un resplandor lo guio a una ventana. La abrió: una luna amarilla y circular definía en el triste jardín dos fuentes cegadas. Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande,* pensó. *La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.*

Por una escalera espiral llegó al mirador. La luna de esa tarde atravesaba los losanges de las ventanas; eran amarillos, rojos y verdes. Lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso.

Dos hombres de pequeña estatura, feroces y fornidos, se arrojaron sobre él y lo desarmaron; otro, muy alto, lo saludó con gravedad y le dijo:

—Usted es muy amable. Nos ha ahorrado una noche y un día.

Era Red Scharlach. Los hombres maniataron a Lönnrot. Este, al fin, encontró su voz.

—Scharlach ¿usted busca el Nombre Secreto?

Scharlach seguía de pie, indiferente. No había participado en la breve lucha, apenas si alargó la mano para recibir el revólver de Lönnrot. Habló; Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio.

—No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot. Hace tres años, en un garito de la Rue de Toulon, usted mismo arrestó e hizo encarcelar a mi hermano. En un cupé, mis hombres me sacaron del tiroteo con una bala policial en el vientre. Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daba horror a mi ensue-

ño y a mi vigilia. Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *goim:* Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta de siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería.

El primer término de la serie me fue dado por el azar. Yo había tramado con algunos colegas —entre ellos, Daniel Azevedo— el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó: se emborrachó con el dinero que le habíamos adelantado y acometió la empresa el día antes. En el enorme hotel se perdió; hacia las dos de la mañana irrumpió en el dormitorio de Yarmolinsky. Este, acosado por el insomnio, se había puesto a escribir. Verosímilmente, redactaba unas notas o un artículo sobre el Nombre de Dios; había escrito ya las palabras: *La primera letra del Nombre ha sido articulada.* Azevedo le intimó silencio; Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas las fuerzas del hotel; Azevedo le dio una sola puñalada en el pecho. Fue casi un movimiento reflejo; medio siglo de violencia le había enseñado que lo más fácil y seguro es matar... A los diez días yo supe por la *Yidische Zaitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la *Historia de la secta de los Hasidim:* supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos... Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura.

Marcelo Yarmolinsky murió la noche del 3 de diciembre; para el segundo «sacrificio» elegí la del 3 de enero. Murió en el Norte; para el segundo «sacrificio» nos convenía un lugar del Oeste.

Daniel Azevedo fue la víctima necesaria. Merecía la muerte: era un impulsivo, un traidor; su captura podía aniquilar todo el plan. Uno de los nuestros lo apuñaló; para vincular su cadáver al anterior, yo escribí encima de los rombos de la pinturería *La segunda letra del Nombre ha sido articulada.*

El tercer «crimen» se produjo el 3 de febrero. Fue, como Treviranus adivinó, un mero simulacro. Gryphius-Ginzberg-Ginsburg soy yo; una semana interminable sobrellevé (suplementado por una tenue barba, postiza) en ese perverso cubículo de la Rue de Toulon, hasta que los amigos me secuestraron. Desde el estribo del cupé, uno de ellos escribió en un pilar *La última de las letras del Nombre ha sido articulada.* Esa escritura divulgó que la serie de crímenes era *triple.* Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que es *cuádruple.* Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetragrámaton —el Nombre de Dios, JHVH— consta de *cuatro* letras; los arlequines y la muestra del pinturero sugieren *cuatro* términos. Yo subrayé cierto pasaje en el manual de Leusden; ese pasaje manifiesta que los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso; ese pasaje da a entender que las muertes ocurrieron el *cuatro* de cada mes. Yo mandé el triángulo equilátero a Treviranus. Yo presentí que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera. Todo lo he premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy.

Lönnrot evitó los ojos de Scharlach. Miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima. Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito inútil de un pájaro. Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas.

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective.* Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después

en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

1942

EL MILAGRO SECRETO

Y Dios lo hizo morir durante cien años
y luego lo animó y le dijo:
—¿Cuánto tiempo has estado aquí?
—Un día o parte de un día —respondió.
Alcorán, II, 261

La noche del 14 de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, subía de la Zeltnergasse. Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga.

El 19, las autoridades recibieron una denuncia; el mismo 19, al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era

Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928, había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo; dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. Se fijó el día 29 de marzo, a las nueve a. m. Esa demora (cuya importancia apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas.

El primer sentimiento de Hladík fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arredrado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias concretas. No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte. Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que este suceda. Fiel a esa débil magia, inventaba, *para que no sucedieran*, rasgos atroces; naturalmente, acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos. Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que este se precipitaba hacia el alba del día 29; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del 22; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal.* Pensaba que las noches de sueño eran piletas hondas y oscuras en las que podía sumergirse. A veces anhelaba con impaciencia la definitiva descarga, que lo redimiría, mal o bien, de su vana tarea de

imaginar. El 28, cuando el último ocaso reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos.*

Hladík había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida; como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abnesra y de Flood, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del *Sepher Yezirah,* la negligencia, la fatiga y la conjetura. Juzgaba menos deficiente, tal vez, la *Vindicación de la eternidad:* el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola «repetición» para demostrar que el tiempo es una falacia... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad. También había redactado una serie de poemas expresionistas; estos, para confusión del poeta, figuraron en una antología de 1924 y no hubo antología posterior que no los heredara. De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso *Los enemigos.* (Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte).

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo XIX. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara). A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio —primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón— que son enemigos secretos, conjura-

dos para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Este, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin.

Nunca se había preguntado Hladík si esa tragicomedia de errores era baladí o admirable, rigurosa o casual. En el argumento que he bosquejado intuía la invención más apta para disimular sus defectos y para ejercitar sus felicidades, la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida. Había terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero; el carácter métrico de la obra le permitía examinarla continuamente, rectificando los hexámetros, sin el manuscrito a la vista. Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de* Los enemigos. *Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días. Tú de Quien son los siglos y el tiempo.* Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura.

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: «¿Qué busca?». Hladík le replicó: «Busco a Dios». El bibliotecario le dijo: «Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola». Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un

atlas. «Este atlas es inútil», dijo, y se lo dio a Hladík. Este lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: «El tiempo de tu labor ha sido otorgado». Aquí Hladík se despertó.

Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo. Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera.

Del otro lado de la puerta, Hladík había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones. La realidad fue menos rica: bajaron a un traspatio por una sola escalera de fierro. Varios soldados —alguno de uniforme desabrochado— revisaban una motocicleta y la discutían. El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. Había que esperar que dieran las nueve. Hladík, más insignificante que desdichado, se sentó en un montón de leña. Advirtió que los ojos de los soldados rehuían los suyos. Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladík no fumaba; lo aceptó por cortesía o por humildad. Al encenderlo, vio que le temblaban las manos. El día se nubló; los soldados hablaban en voz baja como si él ya estuviera muerto. Vanamente, procuró recordar a la mujer cuyo símbolo era Julia de Weidenau...

El piquete se formó, se cuadró. Hladík, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. Alguien temió que la pared quedara maculada de sangre; entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienes de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto.* Pensó *estoy loco.* Pensó *el tiempo se ha detenido.* Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso poner-

lo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa *Cuarta égloga* de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia; anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro «día» pasó, antes que Hladík entendiera.

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud.

No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehízo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el 29 de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

TRES VERSIONES DE JUDAS

There seemed a certainty in degradation.
T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom,* CIII

En el Asia Menor o en Alejandría, en el siglo II de nuestra fe, cuando Basílides publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos. Dante le hubiera destinado, tal vez, un sepulcro de fuego; su nombre aumentaría los catálogos de heresiarcas menores, entre Satornilo y Carpócrates; algún fragmento de sus prédicas, exornado de injurias, perduraría en el apócrifo *Liber adversus omnes haereses* o habría perecido cuando el incendio de una biblioteca monástica devoró el último ejemplar del *Syntagma.* En cambio, Dios le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund. Ahí, en 1904, publicó la primera edición de *Kristus och Judas;* ahí en 1909, su libro capital *Den heilige Frälsaren.* (Del último hay versión alemana, ejecutada en 1912 por Emil Schering; se llama *Der heimliche Heiland*).

Antes de ensayar un examen de los precitados trabajos, urge repetir que Nils Runeberg, miembro de la Unión Evangélica Nacional, era hondamente religioso. En un cenáculo de París o aun de Buenos Aires, un literato podría muy bien redescubrir las tesis de Runeberg; esas tesis, propuestas en un cenáculo, serían ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia. Para Runeberg, fueron la clave que descifra un misterio central de la teología; fueron materia de meditación y de análisis, de controversia histórica y filológica, de soberbia, de júbilo y de terror. Justificaron y

desbarataron su vida. Quienes recorran este artículo, deben asimismo considerar que no registra sino las conclusiones de Runeberg, no su dialéctica y sus pruebas. Alguien observará que la conclusión precedió sin duda a las «pruebas». ¿Quién se resigna a buscar pruebas de algo no creído por él o cuya prédica no le importa?

La primera edición de *Kristus och Judas* lleva este categórico epígrafe, cuyo sentido, años después, monstruosamente dilataría el propio Nils Runeberg: *No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas* (De Quincey, 1857). Precedido por algún alemán, De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica. Hábilmente, empieza por destacar la superfluidad del acto de Judas. Observa (como Robertson) que para identificar a un maestro que diariamente predicaba en la sinagoga y que obraba milagros ante concursos de miles de hombres, no se requiere la traición de un apóstol. Ello, sin embargo, ocurrió. Suponer un error en la Escritura es intolerable; no menos intolerable es admitir un hecho casual en el más precioso acontecimiento de la historia del mundo. *Ergo,* la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. Prosigue Runeberg: el Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aún más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas.

Los teólogos de todas las confesiones lo refutaron. Lars Peter Engström lo acusó de ignorar, o de preterir, la unión hipostática; Axel Borelius, de renovar la herejía de los docetas, que negaron

la humanidad de Jesús; el acerado obispo de Lund, de contradecir el tercer versículo del capítulo 22 del Evangelio de San Lucas.

Estos variados anatemas influyeron en Runeberg, que parcialmente reescribió el reprobado libro y modificó su doctrina. Abandonó a sus adversarios el terreno teológico y propuso oblicuas razones de orden moral. Admitió que Jesús, «que disponía de los considerables recursos que la Omnipotencia puede ofrecer», no necesitaba de un hombre para redimir a todos los hombres. Rebatió, luego, a quienes afirman que nada sabemos del inexplicable traidor; sabemos, dijo, que fue uno de los apóstoles, uno de los elegidos para anunciar el reino de los cielos, para sanar enfermos, para limpiar leprosos, para resucitar muertos y para echar fuera demonios (Mateo 10:7-8; Lucas 9: 1). Un varón a quien ha distinguido así el Redentor merece de nosotros la mejor interpretación de sus actos. Imputar su crimen a la codicia (como lo han hecho algunos, alegando a Juan 12:6) es resignarse al móvil más torpe. Nils Runeberg propone el móvil contrario: un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer[1]. Premeditó con lucidez terrible sus culpas. En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación. Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno. Pablo ha escrito: «El que se gloria, gloríese en el Señor» (I, Corintios 1:31); Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres[2].

---

[1] Borelius interroga con burla: «¿Por qué no renunció a renunciar? ¿Por qué no a renunciar a renunciar?».

[2] Euclydes da Cunha, en un libro ignorado por Runeberg, anota que para el heresiarca de Canudos, Antonio Conselheiro, la virtud «era una casi impiedad». El lector argentino recordará pasajes análogos en la obra de Almafuerte. Runeberg publicó, en la hoja simbólica *Sju insegl*, un asiduo poema descriptivo, *El agua secreta*: las primeras estrofas narran los hechos de un tumultuoso día; las últimas, el hallazgo de un estanque glacial; el poeta sugiere que la perduración de esa

Muchos han descubierto, *post factum*, que en los justificables comienzos de Runeberg está su extravagante fin y que *Den hemlige Frälsaren* es una mera perversión o exasperación de *Kristus och Judas*. A fines de 1907, Runeberg terminó y revisó el texto manuscrito; casi dos años transcurrieron sin que lo entregara a la imprenta. En octubre de 1909, el libro apareció con un prólogo (tibio hasta lo enigmático) del hebraísta dinamarqués Erik Erfjord y con este pérfido epígrafe: «En el mundo estaba y el mundo fue hecho por él, y el mundo no lo conoció» (Juan 1:10). El argumento general no es complejo, si bien la conclusión es monstruosa. Dios, arguye Nils Runeberg, se rebajó a ser hombre para la redención del género humano; cabe conjeturar que fue perfecto el sacrificio obrado por él, no invalidado o atenuado por omisiones. Limitar lo que padeció a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio[3]. Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción; los atributos de *impeccabilitas* y de *humanitas* no son compatibles. Kemnitz admite que el Redentor pudo sentir fatiga, frío, turbación, hambre y sed; también cabe admitir que pudo pecar y perderse. El famoso texto «Brotará como raíz de tierra sedienta; no hay buen parecer en él, ni hermosura; despreciado y el último de los hombres; varón de dolores, experimentado en quebrantos» (Isaías 53:2-3), es para muchos una previsión del crucificado, en la hora de su muerte; para algunos (verbigracia, Hans Lassen Martensen), una refutación de la hermosura que el consenso vulgar atribuye a Cristo; para Runeberg, la puntual profecía no de un momento sino de todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la

---

agua silenciosa corrige nuestra inútil violencia y de algún modo la permite y la absuelve. El poema concluye así: «El agua de la selva es feliz; podemos ser malvados y dolorosos».

[3] Maurice Abramowicz observa: «Jésus, d'après ce Scandinave, a toujours le beau rôle; ses déboires, grâce à la science des typographes, jouissent d'une réputation polyglotte; sa résidence de trente-trois ans parmi les humains ne fut, en somme, qu'une villégiature». Erfjord, en el tercer apéndice de la *Christelige Dogmatik*, refuta ese pasaje. Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, *ahora*, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre. (Erfjord, para justificar esa afirmación, invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík).

eternidad, del Verbo hecho carne. Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.

En vano propusieron esa revelación las librerías de Estocolmo y de Lund. Los incrédulos la consideraron, *a priori*, un insípido y laborioso juego teológico; los teólogos la desdeñaron. Runeberg intuyó en esa indiferencia ecuménica una casi milagrosa confirmación. Dios ordenaba esa indiferencia; Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto. Runeberg comprendió que no era llegada la hora. Sintió que estaban convergiendo sobre él antiguas maldiciones divinas; recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino Simeón ben Azaí, que vio el Paraíso y murió; al famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando pudo ver a la Trinidad; a los Midrashim, que abominan de los impíos que pronuncian el *Shem Hamephorash*, el Secreto Nombre de Dios. ¿No era él, acaso, culpable de ese crimen oscuro? ¿No sería esa la blasfemia contra el Espíritu, la que no será perdonada? (Mateo 12:31). Valerio Sorano murió por haber divulgado el oculto nombre de Roma; ¿qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?

Ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno.

Murió de la rotura de un aneurisma, el 1.º de marzo de 1912. Los heresiólogos tal vez lo recordarán; agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio.

1944

EL FIN

Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aún quedaba mucha luz en el cielo. Con el brazo izquierdo tanteó, hasta dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; del otro lado de la puerta seguían llegándole los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo. Recabarren, patrón de la pulpería, no olvidaría ese contrapunto; al día siguiente, al acomodar unos tercios de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América. Habi-

tuado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia.

Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba. El hombre postrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.

La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. A unas doscientas varas dobló. Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chistar, apearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería.

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

—Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

—Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.

Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:

—Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuro:

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

—Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud.

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rio de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla.

—Les di buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

Un lento acorde precedió la respuesta del negro:

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.

—Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano.

El negro, como si no lo oyera, observó:

—Con el otoño se van acortando los días.

—Con la luz que queda me basta —replicó el otro, poniéndose de pie.

Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:

—Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto.

Los dos se encaminaron a la puerta. El negro, al salir, murmuró:

—Tal vez en este me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

—En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo.

Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía. De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas. Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo:

—Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano.

Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro.

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.

LA SECTA DEL FÉNIX

Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV, alegan textos de Heródoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (las *Saturnales* o Flavio Josefo, digamos) solo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto. Ya Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara, que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral; en Ginebra he tratado con artesanos que no me comprendieron cuando inquirí si eran hombres del Fénix, pero que admitieron, acto continuo, ser hombres del Secreto. Si no me engaño, igual cosa acontece con los budistas; el nombre por el cual los conoce el mundo no es el que ellos pronuncian.

Miklosich, en una página demasiado famosa, ha equiparado los sectarios del Fénix a los gitanos. En Chile y en Hungría hay gitanos y también hay sectarios; fuera de esa especie de ubicuidad, muy poco tienen en común unos y otros. Los gitanos son chalanes, caldereros, herreros y decidores de la buenaventura; los sectarios suelen ejercer felizmente las profesiones liberales. Los gitanos configuran un tipo físico y hablan, o hablaban, un idioma secreto; los sectarios se confunden con los demás y la prueba es que no han sufrido persecuciones. Los gitanos son pintorescos e inspiran a los malos poetas; los romances, los cromos y los boleros omiten

a los sectarios... Martin Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos; no todos los sectarios lo son y algunos abominan del patetismo; esta pública y notoria verdad basta para refutar el error vulgar (absurdamente defendido por Urmann) que ve en el Fénix una derivación de Israel. La gente más o menos discurre así: Urmann era un hombre sensible; Urmann era judío; Urmann frecuentó a los sectarios en la judería de Praga; la afinidad que Urmann sintió prueba un hecho real. Sinceramente, no puedo convenir con ese dictamen. Que los sectarios en un medio judío se parezcan a los judíos no prueba nada; lo innegable es que se parecen, como el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo. Son todo para todos, como el Apóstol; días pasados el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la facilidad con que se acriollaban.

He dicho que la historia de la secta no registra persecuciones. Ello es verdad, pero como no hay grupo humano en que no figuren partidarios del Fénix, también es cierto que no hay persecución o rigor que estos no hayan sufrido y ejecutado. En las guerras occidentales y en las remotas guerras del Asia han vertido su sangre secularmente, bajo banderas enemigas; de muy poco les vale identificarse con todas las naciones del orbe.

Sin un libro sagrado que los congregue como la Escritura a Israel, sin una memoria común, sin esa otra memoria que es un idioma, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos, una sola cosa —el Secreto— los une y los unirá hasta el fin de los días. Alguna vez, además del Secreto hubo una leyenda (y quizá un mito cosmogónico), pero los superficiales hombres del Fénix la han olvidado y hoy solo guardan la oscura tradición de un castigo. De un castigo, de un pacto o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito. He compulsado los informes de los viajeros, he conversado con patriarcas y teólogos; puedo dar fe de que el cumplimiento del rito es la única práctica religiosa que observan los sectarios. El rito constituye el Secreto. Este, como ya indiqué, se trasmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, ni tampoco los sacerdotes; la iniciación en el misterio es tarea de los individuos más bajos. Un esclavo, un leproso o un pordiosero hacen de mistagogos.

También un niño puede adoctrinar a otro niño. El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción. Los materiales son el corcho, la cera o la goma arábiga. (En la liturgia se habla de légamo; este suele usarse también). No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios. El Secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran o mejor dicho, que inevitablemente lo aluden, y así, en el diálogo yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado el Secreto. En las literaturas germánicas hay poemas escritos por sectarios, cuyo sujeto nominal es el mar o el crepúsculo de la noche; son, de algún modo, símbolos del Secreto, oigo repetir. *Orbis terrarum est speculum Ludi* reza un adagio apócrifo que Du Cange registró en su *Glosario.* Una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles la ejecución del simplísimo rito; los otros los desprecian, pero ellos se desprecian aun más. Gozan de mucho crédito, en cambio, quienes deliberadamente renuncian a la Costumbre y logran un comercio directo con la divinidad; estos, para manifestar ese comercio, lo hacen con figuras de la liturgia y así John of the Rood escribió:

> Sepan los Nueve Firmamentos que el Dios
> es deleitable como el Corcho y el Cieno.

He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix; me consta que el Secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que aún es más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. Lo raro es que el Secreto no se haya perdido hace tiempo; a despecho de las vicisitudes del orbe, a despecho de las guerras y de los éxodos, llega, tremendamente, a todos los fieles. Alguien no ha vacilado en afirmar que ya es instintivo.

EL SUR

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las mil y una noches* de Weil; ávido de

examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las mil y una noches* sirvieron para decorar pesadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación, pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La

ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

En el *hall* de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de *Las mil y una noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).

El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.

Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.

El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arqui-

tectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*. Atados al palenque había unos caballos. Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur.

Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aún le llegaban entre los barrotes de hierro. El patrón le trajo sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las mil y una noches*, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

—Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando. El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. *No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas*, pensó.

—Vamos saliendo —dijo el otro.

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

EL ALEPH

[1949]

EL INMORTAL

> Solomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Solomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion.*
> Francis Bacon, *Essays,* LVIII

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios. En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito.

El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.

I

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había mi-

litado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.

Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó el caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. «Otro es el río que persigo», replicó tristemente, «el río secreto que purifica de la muerte a los hombres». Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminaba hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río. Interrogados por el verdugo, algunos prisioneros mauritanos confirmaron la relación del viajero; alguien recordó la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable; alguien, las cumbres donde nace el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo. En Roma, conversé con filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes. Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla. Flavio, procónsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa. También recluté mercenarios, que se dijeron conocedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar.

Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los troglodítas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que solo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible. Proseguimos la marcha, pues hubiera sido una afrenta retroceder. Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte. Entonces comenzaron las deserciones; muy poco después, los motines. Para reprimirlos, no vacilé ante el ejercicio de la severidad. Procedí rectamente, pero un centurión me advirtió que los sediciosos (ávidos de vengar la crucifixión de uno de ellos) maquinaban mi muerte. Hui del campamento con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.

II

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una mon-

taña. Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria. Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrasaba la sed. Me asomé y grité débilmente. Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del golfo Arábigo y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes.

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *Los ricos tenemos de Zelea que beben el agua negra del Esepo...*

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte. Un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar —yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma— mi primera detestada ración de carne de serpiente.

La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir. Como si penetraran mi propósito, no dormían tampoco los trogloditas: al principio inferí que me vigilaban; luego, que se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros. Para alejarme de la bárbara aldea elegí la más pública de las horas, la declinación de la tarde, cuando casi todos los hombres emergen de las grietas y de los pozos y miran el poniente, sin verlo. Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con palabras articu-

ladas. Atravesé el arroyo que los médanos entorpecen y me dirigí a la Ciudad. Confusamente me siguieron dos o tres hombres. Eran (como los otros de ese linaje) de menguada estatura; no inspiraban temor, sino repulsión. Debí rodear algunas hondonadas irregulares que me parecieron canteras; ofuscado por la grandeza de la Ciudad, yo la había creído cercana. Hacia la medianoche, pisé, erizada de formas idolátricas en la arena amarilla, la negra sombra de sus muros. Me detuvo una especie de horror sagrado. Tan abominadas del hombre son la novedad y el desierto que me alegré de que uno de los trogloditas me hubiera acompañado hasta el fin. Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día.

He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los muros invariables no parecían consentir una sola puerta. La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo, cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrada. Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan. Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos.

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, solo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y as-

trágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad.

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron). *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto.* Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos.* Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. *Esta Ciudad* (pensé) *es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de*

algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.

III

Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo. Me miró, no pareció reconocerme. Sin embargo, tan grande era el alivio que me inundaba (o tan grande y medrosa mi soledad) que di en pensar que ese rudimental troglodita, que me miraba desde el suelo de la caverna, había estado esperándome. El sol caldeaba la llanura; cuando emprendimos el regreso a la aldea, bajo las primeras estrellas, la arena era ardorosa bajo los pies. El troglodita me precedió; esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero; muchas aves, como el rui-

señor de los césares, de lo último. Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales.

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la *Odisea*, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinosa esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche. Juzgué imposible que no se percatara de mi propósito. Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aún más extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos. Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con lentitud poderosa.

Las noches del desierto pueden ser frías, pero aquella había sido un fuego. Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme; sobre la roja arena y la negra piedra yo lo oía acercarse; la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla. Declinaba la noche; bajo las nubes amarillas la tribu, no menos dichosa que yo, se ofrecía a los vívidos aguaceros en una especie de éxtasis. Parecían coribantes a quienes posee la divinidad. Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no solo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas. «Argos», le grité, «Argos».

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas pa-

labras: «Argos, perro de Ulises». Y después, también sin mirarme: «Este perro tirado en el estiércol».

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la *Odisea*. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

«Muy poco», dijo. «Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé».

IV

Todo me fue dilucidado, aquel día. Los troglodítas eran los Inmortales; el riacho de aguas arenosas, el río que buscaba el jinete. En cuanto a la ciudad cuyo renombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico.

Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazonada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer

siglo prueba que solo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto... Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea:* postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea.* Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.

El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales. En primer término, los hizo invulnerables a la piedad. He mencionado las antiguas canteras que rompían los campos de la otra margen; un hombre se despeñó en la más honda; no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años. Tampoco interesaba el propio destino. El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne. Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. Esos

lapsos eran rarísimos; todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho.

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad: en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren.* El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río.

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós.

V

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Héjira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en

Kolozsvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Ilíada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables. El 4 de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea[1]. Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al mar Rojo; cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.

... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico.

La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos. En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Ilíada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo. En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso «catálogo de las naves». Después, en el vertiginoso palacio, habla de «una reprobación que era casi un re-

[1] Hay una tachadura en el manuscrito; tal vez el nombre del puerto ha sido borrado.

mordimiento»; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror. Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad. El último capítulo las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la *Ilíada* inglesa de Pope. Se lee, *inter alia:* «En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia». Ninguno de esos testimonios es falso; lo significativo es el hecho de haberlos destacado. El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres. Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero; es raro que este copie, en el siglo XIII, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Ilíada.* En cuanto a la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, ganoso (como el autor del «catálogo de las naves») de mostrar vocablos espléndidos[2]. Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto.

Posdata de 1950. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A Coat of Many Colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de

[2] Ernesto Sabato sugiere que el «Giambattista» que discutió la formación de la *Ilíada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles.

Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de la «narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.

A mi entender, la conclusión es inadmisible. «Cuando se acerca el fin», escribió Cartaphilus, «ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras». Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.

A Cecilia Ingenieros

EL MUERTO

Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.

Benjamín Otálora cuenta, hacia 1891, diecinueve años. Es un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca; una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente; no lo inquieta la muerte de su contrario, tampoco la inmediata necesidad de huir de la República. El caudillo de la parroquia le da una carta para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay. Otálora se embarca, la travesía es tormentosa y crujiente; al otro día, vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza. No da con Azevedo Bandeira; hacia la medianoche, en un almacén del Paso del Molino, asiste a un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música. Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho.

Este, después, resulta ser Azevedo Bandeira. (Otálora, al saberlo, rompe la carta, porque prefiere debérselo todo a sí mismo). Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso.

Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo. Otálora bebe con los troperos y luego los acompaña a una farra y luego a un caserón en la Ciudad Vieja, ya con el sol bien alto. En el último patio, que es de tierra, los hombres tienden su recado para dormir. Oscuramente, Otálora compara esa noche con la anterior; ahora ya pisa tierra firme, entre amigos. Lo inquieta algún remordimiento, eso sí, de no extrañar a Buenos Aires. Duerme hasta la oración, cuando lo despierta el paisano que agredió, borracho, a Bandeira. (Otálora recuerda que ese hombre ha compartido con los otros la noche de tumulto y de júbilo y que Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo). El hombre le dice que el patrón lo manda buscar. En una suerte de escritorio que da al zaguán (Otálora nunca ha visto un zaguán con puertas laterales) está esperándolo Azevedo Bandeira, con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado. Bandeira lo pondera, le ofrece una copa de caña, le repite que le está pareciendo un hombre animoso, le propone ir al norte con los demás a traer una tropa. Otálora acepta; hacia la madrugada están en camino, rumbo a Tacuarembó.

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos. Otálora se ha criado en los barrios del carrero y del cuarteador; antes de un año se hace gaucho. Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito. Solo una vez, durante ese tiempo de aprendizaje, ve a Azevedo Bandeira, pero lo tiene muy presente, porque ser *hombre de Bandeira* es ser consi-

derado y temido, y porque, ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor. Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Río Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricables y casi infinitas distancias. Gradualmente, Otálora entiende que los negocios de Bandeira son múltiples y que el principal es el contrabando. Ser tropero es ser un sirviente; Otálora se propone ascender a contrabandista. Dos de los compañeros, una noche, cruzarán la frontera para volver con unas partidas de caña; Otálora provoca a uno de ellos, lo hiere y toma su lugar. Lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad. *Que el hombre* (piensa) *acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos.*

Otro año pasa antes que Otálora regrese a Montevideo. Recorren las orillas, la ciudad (que a Otálora le parece muy grande); llegan a casa del patrón; los hombres tienden los recados en el último patio. Pasan los días y Otálora no ha visto a Bandeira. Dicen, con temor, que está enfermo; un moreno suele subir a su dormitorio con la caldera y con el mate. Una tarde, le encomiendan a Otálora esa tarea. Este se siente vagamente humillado, pero satisfecho también.

El dormitorio es desmantelado y oscuro. Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas, hay un remoto espejo que tiene la luna empañada. Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo; Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él. En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer. Al fin, le da licencia a Otálora para irse.

Días después, les llega la orden de ir al norte. Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura. Ni árboles ni un arroyo la alegran, el primer sol y el último la golpean. Hay corrales de piedra para la hacienda, que

es guampuda y menesterosa. El Suspiro se llama ese pobre establecimiento.

Otálora oye en rueda de peones que Bandeira no tardará en llegar de Montevideo. Pregunta por qué; alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado. Otálora comprende que es una broma, pero le halaga que esa broma ya sea posible. Averigua, después, que Bandeira se ha enemistado con uno de los jefes políticos y que este le ha retirado su apoyo. Le gusta esa noticia.

Llegan cajones de armas largas; llegan una jarra y una palangana de plata para el aposento de la mujer; llegan cortinas de intrincado damasco; llega de las cuchillas, una mañana, un jinete sombrío, de barba cerrada y de poncho. Se llama Ulpiano Suárez y es el *capanga* o guardaespaldas de Azevedo Bandeira. Habla muy poco y de una manera abrasilerada. Otálora no sabe si atribuir su reserva a hostilidad, a desdén o a mera barbarie. Sabe, eso sí, que para el plan que está maquinando tiene que ganar su amistad.

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.

Aquí la historia se complica y se ahonda. Azevedo Bandeira es diestro en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor gradualmente, combinando veras y burlas; Otálora resuelve aplicar ese método ambiguo a la dura tarea que se propone. Resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira. Logra, en jornadas de peligro común, la amistad de Suárez. Le confía su plan; Suárez le promete su ayuda. Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas. Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y apresura los hechos. Un mediodía, ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa a El Suspiro en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme

con la mujer de pelo reluciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día.

Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe. Da órdenes que no se ejecutan; Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima.

La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres de El Suspiro comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad la puerta de la mujer. Esta le abre enseguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y se arrastra, el jefe le ordena:

—Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Suárez, casi con desdén, hace fuego.

LOS TEÓLOGOS

Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro. Ardieron palimpsestos y códices, pero en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, perduró casi intacto el libro duodécimo de la *Civitas Dei*, que narra que Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina. El texto que las llamas perdonaron gozó de una veneración especial y quienes lo leyeron y releyeron en esa remota provincia dieron en olvidar que el autor solo declaró esa doctrina para poder mejor confutarla. Un siglo después, Aureliano, coadjutor de Aquilea, supo que a orillas del Danubio la novísima secta de los *monótonos* (llamados también *anulares*) profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será. En las montañas, la Rueda y la Serpiente habían desplazado a la Cruz. Todos temían, pero todos se confortaban con el rumor de que Juan de Panonia, que se había distinguido por un tratado sobre el séptimo atributo de Dios, iba a impugnar tan abominable herejía.

Aureliano deploró esas nuevas, sobre todo la última. Sabía que en materia teológica no hay novedad sin riesgo; luego reflexionó que la tesis de un tiempo circular era demasiado disímil, dema-

siado asombrosa, para que el riesgo fuera grave. (Las herejías que debemos temer son las que pueden confundirse con la ortodoxia). Más le dolió la intervención —la intrusión— de Juan de Panonia. Hace dos años, este había usurpado con su verboso *De septima affectione Dei sive de aeternitate* un asunto de la especialidad de Aureliano; ahora, como si el problema del tiempo le perteneciera, iba a rectificar, tal vez con argumentos de Procusto, con triacas más temibles que la Serpiente, a los anulares... Esa noche, Aureliano pasó las hojas del antiguo diálogo de Plutarco sobre la cesación de los oráculos; en el párrafo 29, leyó una burla contra los estoicos que defienden un infinito ciclo de mundos, con infinitos soles, lunas, Apolos, Dianas y Poseidones. El hallazgo le pareció un pronóstico favorable; resolvió adelantarse a Juan de Panonia y refutar a los heréticos de la Rueda.

Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar más en ella; Aureliano, parejamente, quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que este le infundía, no para hacerle mal. Atemperado por el mero trabajo, por la fabricación de silogismos y la invención de injurias, por los *nego* y los *autem* y los *nequaquam,* pudo olvidar ese rencor. Erigió vastos y casi inextricables períodos, estorbados de incisos, donde la negligencia y el solecismo parecían formas del desdén. De la cacofonía hizo un instrumento. Previó que Juan fulminaría a los anulares con gravedad profética; optó, para no coincidir con él, por el escarnio. Agustín había escrito que Jesús es la vía recta que nos salva del laberinto circular en que andan los impíos; Aureliano, laboriosamente trivial, los equiparó con Ixión, con el hígado de Prometeo, con Sísifo, con aquel rey de Tebas que vio dos soles, con la tartamudez, con loros, con espejos, con ecos, con mulas de noria y con silogismos bicornutos. (Las fábulas gentílicas perduraban, rebajadas a adornos). Como todo poseedor de una biblioteca, Aureliano se sabía culpable de no conocerla hasta el fin; esa controversia le permitió cumplir con muchos libros que parecían reprocharle su incuria. Así pudo engastar un pasaje de la obra *De principiis* de Orígenes, donde se niega que Judas Iscariote volverá a vender al Señor, y Pablo a presenciar en Jerusalén el martirio de Esteban, y otro de los *Academica priora* de Cicerón, en el que este se burla de quienes sueñan que mientras él conversa con Lúculo, otros Lúculos y otros Cicerones, en número infinito, dicen pun-

tualmente lo mismo, en infinitos mundos iguales. Además, esgrimió contra los monótonos el texto de Plutarco y denunció lo escandaloso de que a un idólatra le valiera más el *lumen naturae* que a ellos la palabra de Dios. Nueve días le tomó ese trabajo; el décimo, le fue remitido un traslado de la refutación de Juan de Panonia.

Era casi irrisoriamente breve; Aureliano la miró con desdén y luego con temor. La primera parte glosaba los versículos terminales del noveno capítulo de la Epístola a los Hebreos, donde se dice que Jesús no fue sacrificado muchas veces desde el principio del mundo, sino ahora una vez en la consumación de los siglos. La segunda alegaba el precepto bíblico sobre las vanas repeticiones de los gentiles (Mateo 6:7) y aquel pasaje del séptimo libro de Plinio, que pondera que en el dilatado universo no haya dos caras iguales. Juan de Panonia declaraba que tampoco hay dos almas y que el pecador más vil es precioso como la sangre que por él vertió Jesucristo. El acto de un solo hombre (afirmó) pesa más que los nueve cielos concéntricos y trasoñar que puede perderse y volver es una aparatosa frivolidad. El tiempo no rehace lo que perdemos; la eternidad lo guarda para la gloria y también para el fuego. El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres.

Aureliano sintió una humillación casi física. Pensó destruir o reformar su propio trabajo; luego, con rencorosa probidad, lo mandó a Roma sin modificar una letra. Meses después, cuando se juntó el concilio de Pérgamo, el teólogo encargado de impugnar los errores de los monótonos fue (previsiblemente) Juan de Panonia; su docta y mesurada refutación bastó para que Euforbo, heresiarca, fuera condenado a la hoguera. «Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir», dijo Euforbo. «No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego. Si aquí se unieran todas las hogueras que he sido, no cabrían en la tierra y quedarían ciegos los ángeles. Esto lo dije muchas veces». Después gritó, porque lo alcanzaron las llamas.

Cayó la Rueda ante la Cruz[1], pero Aureliano y Juan prosiguieron su batalla secreta. Militaban los dos en el mismo ejército,

[1] En las cruces rúnicas los dos emblemas enemigos conviven entrelazados.

anhelaban el mismo galardón, guerreaban contra el mismo Enemigo, pero Aureliano no escribió una palabra que inconfesablemente no propendiera a superar a Juan. Su duelo fue invisible; si los copiosos índices no me engañan, no figura una sola vez el nombre del *otro* en los muchos volúmenes de Aureliano que atesora la *Patrología* de Migne. (De las obras de Juan, solo han perdurado veinte palabras). Los dos desaprobaron los anatemas del Segundo Concilio de Constantinopla; los dos persiguieron a los arrianos, que negaban la generación eterna del Hijo; los dos atestiguaron la ortodoxia de la *Topographia christiana* de Cosmas, que enseña que la tierra es cuadrangular, como el tabernáculo hebreo. Desgraciadamente, por los cuatro ángulos de la tierra cundió otra tempestuosa herejía. Oriunda del Egipto o del Asia (porque los testimonios difieren y Bousset no quiere admitir las razones de Harnack), infestó las provincias orientales y erigió santuarios en Macedonia, en Cartago y en Tréveris. Pareció estar en todas partes; se dijo que en la diócesis de Britania habían sido invertidos los crucifijos y que a la imagen del Señor, en Cesárea, la había suplantado un espejo. El espejo y el óbolo eran emblemas de los nuevos cismáticos.

La historia los conoce por muchos nombres *(especulares, abismales, cainitas)*, pero de todos el más recibido es *histriones*, que Aureliano les dio y que ellos con atrevimiento adoptaron. En Frigia les dijeron *simulacros*, y también en Dardania. Juan Damasceno los llamó *formas:* justo es advertir que el pasaje ha sido rechazado por Erfjord. No hay heresiólogo que con estupor no refiera sus desaforadas costumbres. Muchos histriones profesaron el ascetismo; alguno se mutiló, como Orígenes; otros moraron bajo tierra, en las cloacas; otros se arrancaron los ojos; otros (los *nabucodonosores* de Nitria) «pacían como los bueyes y su pelo crecía como de águila». De la mortificación y el rigor pasaban, muchas veces, al crimen; ciertas comunidades toleraban el robo; otras, el homicidio; otras, la sodomía, el incesto y la bestialidad. Todas eran blasfemas; no solo maldecían del Dios cristiano, sino de las arcanas divinidades de su propio panteón. Maquinaron libros sagrados, cuya desaparición deploran los doctos. *Sir* Thomas Browne, hacia 1658, escribió «El tiempo ha aniquilado los ambiciosos *Evangelios histriónicos*, no las Injurias con que se fustigó su Impiedad». Erfjord ha sugerido que esas «injurias» (que preserva un

códice griego) son los evangelios perdidos. Ello es incomprensible, si ignoramos la cosmología de los histriones.

En los Libros Herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el *Zohar*, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6:12 («perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores») y 11:12 («el reino de los cielos padece fuerza») para demostrar que la tierra influye en el cielo, y a I Corintios 13:12 («vemos ahora por espejo, en oscuridad») para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él. (Algún eco de esas doctrinas perduró en Bloy). Otros histriones discurrieron que el mundo concluiría cuando se agotara la cifra de sus posibilidades; ya que no puede haber repeticiones, el justo debe eliminar (cometer) los actos más infames, para que estos no manchen el porvenir y para acelerar el advenimiento del reino de Jesús. Este artículo fue negado por otras sectas, que defendieron que la historia del mundo debe cumplirse en cada hombre. Los más, como Pitágoras deberán trasmigrar por muchos cuerpos antes de obtener su liberación; algunos, los proteicos, «en el término de una sola vida son leones, son dragones, son jabalíes, son agua y son un árbol». Demóstenes refiere la purificación por el fango a que eran sometidos los iniciados, en los misterios órficos; los proteicos, analógicamente, buscaron la purificación por el mal. Entendieron, como Carpócrates, que nadie saldrá de la cárcel hasta pagar el último óbolo (Lucas 12:59), y solían embaucar a los penitentes con este otro versículo: «Yo he venido para que tengan vida los hombres y para que la tengan en abundancia» (Juan 10:10). También decían que no ser un malvado es una soberbia satánica... Muchas y divergentes mitologías urdieron los histriones; unos predicaron el ascetismo, otros la licencia, todos la confusión. Teopompo, histrión de Berenice, negó todas las fábulas; dijo que cada hombre es un órgano que proyecta la divinidad para sentir el mundo.

Los herejes de la diócesis de Aureliano eran de los que afirmaban que el tiempo no tolera repeticiones, no de los que afirmaban que todo acto se refleja en el cielo. Esa circunstancia era rara; en un informe a las autoridades romanas, Aureliano la mencionó. El prelado que recibiría el informe era confesor de la emperatriz; nadie ignoraba que ese ministerio exigente le vedaba las íntimas delicias de la teología especulativa. Su secretario —antiguo colaborador de Juan de Panonia, ahora enemistado con él— gozaba del renombre de puntualísimo inquisidor de heterodoxias; Aureliano agregó una exposición de la herejía histriónica, tal como esta se daba en los conventículos de Genua y de Aquilea. Redactó unos párrafos; cuando quiso escribir la tesis atroz de que no hay dos instantes iguales, su pluma se detuvo. No dio con la fórmula necesaria; las admoniciones de la nueva doctrina («¿Quieres ver lo que no vieron ojos humanos? Mira la luna. ¿Quieres oír lo que los oídos no oyeron? Oye el grito del pájaro. ¿Quieres tocar lo que no tocaron las manos? Toca la tierra. Verdaderamente digo que Dios está por crear el mundo») eran harto afectadas y metafóricas para la transcripción. De pronto, una oración de veinte palabras se presentó a su espíritu. La escribió, gozoso; inmediatamente después, lo inquietó la sospecha de que era ajena. Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el *Adversus annulares* que compuso Juan de Panonia. Verificó la cita; ahí estaba. La incertidumbre lo atormentó. Variar o suprimir esas palabras, era debilitar la expresión; dejarlas, era plagiar a un hombre que aborrecía; indicar la fuente, era denunciarlo. Imploró el socorro divino. Hacia el principio del segundo crepúsculo, el ángel de su guarda le dictó una solución intermedia. Aureliano conservó las palabras, pero les antepuso este aviso: «Lo que ladran ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa». Después, ocurrió lo temido, lo esperado, lo inevitable. Aureliano tuvo que declarar quién era ese varón; Juan de Panonia fue acusado de profesar opiniones heréticas.

Cuatro meses después, un herrero del Aventino, alucinado por los engaños de los histriones, cargó sobre los hombros de su hijito una gran esfera de hierro, para que su doble volara. El niño murió; el horror engendrado por ese crimen impuso una intachable severidad a los jueces de Juan. Este no quiso retractarse; repi-

tió que negar su proposición era incurrir en la pestilencial herejía de los monótonos. No entendió (no quiso entender) que hablar de los monótonos era hablar de lo ya olvidado. Con insistencia algo senil, prodigó los períodos más brillantes de sus viejas polémicas; los jueces ni siquiera oían lo que los arrebató alguna vez. En lugar de tratar de purificarse de la más leve mácula de histrionismo, se esforzó en demostrar que la proposición de que lo acusaban era rigurosamente ortodoxa. Discutió con los hombres de cuyo fallo dependía su suerte y cometió la máxima torpeza de hacerlo con ingenio y con ironía. El 26 de octubre, al cabo de una discusión que duró tres días y tres noches, lo sentenciaron a morir en la hoguera.

Aureliano presenció la ejecución, porque no hacerlo era confesarse culpable. El lugar del suplicio era una colina, en cuya verde cumbre había un palo, hincado profundamente en el suelo, y en torno muchos haces de leña. Un ministro leyó la sentencia del tribunal. Bajo el sol de las doce, Juan de Panonia yacía con la cara en el polvo, lanzando bestiales aullidos. Arañaba la tierra, pero los verdugos lo arrancaron, lo desnudaron y por fin lo amarraron a la picota. En la cabeza le pusieron una corona de paja untada de azufre; al lado, un ejemplar del pestilente *Adversus annulares*. Había llovido la noche antes y la leña ardía mal. Juan de Panonia rezó en griego y luego en un idioma desconocido. La hoguera iba a llevárselo, cuando Aureliano se atrevió a alzar los ojos. Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado. Le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién. Después, las llamas lo perdieron; después gritó y fue como si un incendio gritara.

Plutarco ha referido que Julio César lloró la muerte de Pompeyo; Aureliano no lloró la de Juan, pero sintió lo que sentiría un hombre curado de una enfermedad incurable, que ya fuera una parte de su vida. En Aquilea, en Éfeso, en Macedonia, dejó que sobre él pasaran los años. Buscó los arduos límites del Imperio, las torpes ciénagas y los contemplativos desiertos, para que lo ayudara la soledad a entender su destino. En una celda mauritana, en la noche cargada de leones, repensó la compleja acusación contra Juan de Panonia y justificó, por enésima vez, el dictamen. Más le costó justificar su tortuosa denuncia. En Rusaddir predicó el anacrónico sermón «Luz de las luces encendida en la carne de un

réprobo». En Hibernia, en una de las chozas de un monasterio cercado por la selva, lo sorprendió una noche, hacia el alba, el rumor de la lluvia. Recordó una noche romana en que lo había sorprendido, también, ese minucioso rumor. Un rayo, al mediodía, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan.

El final de la historia solo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Este se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.

HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA CAUTIVA

En la página 278 del libro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; estos me conmovieron singularmente, luego entendí por qué. Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los raveneses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud *(contempsit caros, dum nos amat ille, parentes)* y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

> *Terribilis visu facies, sed mente benignus,*
> *Longaque robusto pectore, barba fuit!*[1]

Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono. Ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió: si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Ravena. Imaginemos (este no es un trabajo histórico) lo primero.

[1] También Gibbon (*Decline and Fall*, XLV) transcribe estos versos.

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria. A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere, y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido:

Contempsit caros, dum nos amat ille, parentes,
Hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam.

No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tránsfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno

de su sangre —Aldíger— pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri... Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo.

Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, esta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. Fugazmente pensé en los jinetes mogoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era esta la memoria que yo buscaba. La encontré al fin; era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto.

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe. La comandancia estaba en Junín; más allá, a cuatro o cinco leguas uno de otro, la cadena de los fortines; más allá, lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los

toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y «vicios»; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo.

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.

A Ulrike von Kühlmann

BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874)

I'm looking for the face I had
Before the world was made.
Yeats, *The Winding Stair*

El 6 de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, solo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas

orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiéndose a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El 23 de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un*

solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era este un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y venidas; estos, sin embargo, lo acorralaron la noche del 12 de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

EMMA ZUNZ

El 14 de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja; Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el 3 del corriente en el hospital de Bagé. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una

ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre «el desfalco del cajero», recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.

No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros. Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia. A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron; tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido; tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisación. Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico... De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes 15, la víspera.

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. Leyó en *La Prensa* que el Nordstjärnan, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana. Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. De

pronto, alarmada, se levantó y corrió al cajón de la cómoda. Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado anteanoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, enseguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como esta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió enseguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió,

apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vio hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir.

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada). Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así.

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra. Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando este, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídisch. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender.

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: «Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...».

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

LA CASA DE ASTERIÓN

> Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.
>
> Apolodoro, *Biblioteca*, III, I

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)[1] están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas mujeriles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al esti-

[1] El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos.

lóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda trasmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: «Ahora volvemos a la encrucijada anterior» o «Ahora desembocamos en otro patio» o «Bien decía yo que te gustaría la canaleta» o «Ahora verás una cisterna que se llenó de arena» o «Ya verás cómo el sótano se bifurca». A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No solo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangriente las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

A Marta Mosquera Eastman

LA OTRA MUERTE

Un par de años hará (he perdido la carta), Gannon me escribió de Gualeguaychú, anunciando el envío de una versión, acaso la primera española, del poema «The Past», de Ralph Waldo Emerson, y agregando en una posdata que don Pedro Damián, de quien yo guardaría alguna memoria, había muerto noches pasadas, de una congestión pulmonar. El hombre, arrasado por la fiebre, había revivido en su delirio la sangrienta jornada de Masoller; la noticia me pareció previsible y hasta convencional, porque don Pedro, a los diecinueve o veinte años, había seguido las banderas de Aparicio Saravia. La revolución de 1904 lo tomó en una estancia de Río Negro o de Paysandú, donde trabajaba de peón; Pedro Damián era entrerriano, de Gualeguay, pero fue adonde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos. Combatió en algún entrevero y en la batalla última; repatriado en 1905, retomó con humilde tenacidad las tareas de campo. Que yo sepa, no volvió a dejar su provincia. Los últimos treinta años los pasó en un puesto muy solo, a una o dos leguas del Nancay; en aquel desamparo, yo conversé con él una tarde (yo traté de conversar con él una tarde), hacia 1942. Era hombre taciturno, de pocas luces. El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia; no me sorprendió que los reviviera, en la hora de su muerte... Supe que no vería más a Damián y quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que solo recordé una fotografía que Gannon le tomó. El hecho nada tiene de singular, si consideramos que al hombre lo vi a principios

de 1942, una vez, y a la efigie, muchísimas. Gannon me mandó esa fotografía; la he perdido y ya no la busco. Me daría miedo encontrarla.

El segundo episodio se produjo en Montevideo, meses después. La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; Emir Rodríguez Monegal, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña. El coronel me recibió después de cenar. Desde un sillón de hamaca, en un patio, recordó con desorden y con amor los tiempos que fueron. Habló de municiones que no llegaron y de caballadas rendidas, de hombres dormidos y terrosos tejiendo laberintos de marchas, de Saravia, que pudo haber entrado en Montevideo y que se desvió; «porque el gaucho le teme a la ciudad», de hombres degollados hasta la nuca, de una guerra civil que me pareció menos la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero. Habló de Illescas, de Tupambaé, de Masoller. Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos. En un respiro conseguí intercalar el nombre de Damián.

—¿Damián? ¿Pedro Damián? —dijo el coronel—. Ese sirvió conmigo. Un tapecito que le decían Daymán los muchachos. —Inició una ruidosa carcajada y la cortó de golpe, con fingida o veraz incomodidad.

Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller. En algún tiroteo con los *zumacos* se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo. Pobre gurí, que se la había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada...

Absurdamente, la versión de Tabares me avergonzó. Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así. Con el viejo Damián, entrevisto una tarde, hace muchos años, yo había fabricado, sin

proponérmelo, una suerte de ídolo; la versión de Tabares lo destrozaba. Súbitamente comprendí la reserva y la obstinada soledad de Damián; no las había dictado la modestia, sino el bochorno. En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso. El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro —sobre todo, ante gauchos orientales—. En lo que Tabares dijo y no dijo percibí el agreste sabor de lo que se llamaba artiguismo: la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo... Recuerdo que esa noche nos despedimos con exagerada efusión.

En el invierno, la falta de una o dos circunstancias para mi relato fantástico (que torpemente se obstinaba en no dar con su forma) hizo que yo volviera a la casa del coronel Tabares. Lo hallé con otro señor de edad: el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, que también había militado en la revolución de Saravia. Se habló, previsiblemente, de Masoller. Amaro refirió unas anécdotas y después agregó con lentitud, como quien está pensando en voz alta:

—Hicimos noche en Santa Irene, me acuerdo, y se nos incorporó alguna gente. Entre ellos, un veterinario francés que murió la víspera de la acción, y un mozo esquilador, de Entre Ríos, un tal Pedro Damián.

Lo interrumpí con acritud.

—Ya sé —le dije—. El argentino que flaqueó ante las balas.

Me detuve; los dos me miraban perplejos.

—Usted se equivoca, señor —dijo, al fin, Amaro—, Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años.

Hablaba, a no dudarlo, de otro Damián, pero algo me hizo preguntar qué gritaba el gurí.

—Malas palabras —dijo el coronel—, que es lo que se grita en las cargas.

—Puede ser —dijo Amaro—, pero también gritó «¡Viva Urquiza!».

Nos quedamos callados. Al fin, el coronel murmuró:

—No como si peleara en Masoller, sino en Cagancha o India Muerta, hará un siglo.

Agregó con sincera perplejidad:

—Yo comandé esas tropas, y juraría que es la primera vez que oigo hablar de un Damián.

No pudimos lograr que lo recordara.

En Buenos Aires, el estupor que me produjo su olvido se repitió. Ante los once deleitables volúmenes de las obras de Emerson, en el sótano de la librería inglesa de Mitchell, encontré, una tarde, a Patricio Gannon. Le pregunté por su traducción de «The Past». Dijo que no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson. Le recordé que me había prometido esa versión en la misma carta en que me escribió la muerte de Damián. Preguntó quién era Damián. Se lo dije, en vano. Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza, y busqué amparo en una discusión literaria sobre los detractores de Emerson, poeta más complejo, más diestro y sin duda más singular que el desdichado Poe.

Algunos hechos más debo registrar. En abril tuve carta del coronel Dionisio Tabares; este ya no estaba ofuscado y ahora se acordaba muy bien del entrerriano que hizo punta en la carga de Masoller y que enterraron esa noche sus hombres, al pie de la cuchilla. En julio pasé por Gualeguaychú; no di con el rancho de Damián, de quien ya nadie se acordaba. Quise interrogar al puestero Diego Abaroa, que lo vio morir; este había fallecido antes del invierno. Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo.

Paso ahora a las conjeturas. La más fácil, pero también la menos satisfactoria, postula dos Damianes: el cobarde que murió en Entre Ríos hacia 1946, el valiente que murió en Masoller en 1904. Su defecto reside en no explicar lo realmente enigmático: los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que

anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió. (No acepto, no quiero aceptar, una conjetura más simple: la de haber yo soñado al primero). Más curiosa es la conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Kühlmann. Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; «murió», y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua. Esa conjetura es errónea, pero hubiera debido sugerirme la verdadera (la que hoy creo la verdadera), que a la vez es más simple y más inaudita. De un modo casi mágico la descubrí en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad. En el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue. Leí esas viejas discusiones teológicas y empecé a comprender la trágica historia de don Pedro Damián.

La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, no *marcó* a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcara. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: «Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla». Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.

En la *Suma Teológica* se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Esta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquella no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido. En el coronel Dionisio Tabares se cumplieron las diversas etapas: al principio recordó que Damián obró como un cobarde; luego, lo olvidó totalmente; luego, recordó su impetuosa muerte. No menos corroborativo es el caso del puestero Abaroa; este murió, lo entiendo, porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián.

En cuanto a mí, entiendo no correr un peligro análogo. He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible. Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado. Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios.

¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades.

DEUTSCHES REQUIEM

Aunque Él me quitare la vida, en Él confiaré.
Job 13:15

Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde. Uno de mis antepasados, Christoph zur Linde, murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf. Mi bisabuelo materno, Ulrich Forkel, fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870; el capitán Dietrich zur Linde, mi padre, se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio[1]. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino. El tribunal ha procedido con rectitud; desde el principio, yo me he declarado culpable. Mañana, cuando el reloj de la prisión dé las nueve, yo habré entrado en la muerte; es natural que piense en mis mayores, ya que tan cerca estoy de su sombra, ya que de algún modo soy ellos.

Durante el juicio (que afortunadamente duró poco) no hablé; justificarme, entonces, hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía. Ahora las cosas han cambiado; en esta noche que precede a mi ejecución, puedo hablar sin temor. No pretendo

[1] Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846), que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya versión literal de algunos de los libros apócrifos mereció la censura de Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Gieseminus. *(Nota del editor).*

ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir.

Nací en Marienburg, en 1908. Dos pasiones, ahora casi olvidadas, me permitieron afrontar con valor y aun con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica. No puedo mencionar a todos mis bienhechores, pero hay dos nombres que no me resigno a omitir: el de Brahms y el de Schopenhauer. También frecuenté la poesía; a esos nombres quiero juntar otro vasto nombre germánico, William Shakespeare. Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo. Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable.

Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler. Observa un escritor del siglo XVIII que nadie quiere deber nada a sus contemporáneos; yo, para libertarme de una influencia que presentí opresora, escribí un artículo titulado «Abrechnung mit Spengler», en el que hacía notar que el monumento más inequívoco de los rasgos que el autor llama fáusticos no es el misceláneo drama de Goethe[2] sino un poema redactado hace veinte siglos, el *De rerum natura*. Rendí justicia, empero, a la sinceridad del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*). militar. En 1929 entré en el Partido.

Poco diré de mis años de aprendizaje. Fueron más duros para mí que para muchos otros, ya que a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia. Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, com-

---

[2] Otras naciones viven con inocencia, en sí y para sí como los minerales o los meteoros; Alemania es el espejo universal que a todas recibe, la conciencia del mundo (*das Weltbewusstsein*). Goethe es el prototipo de esa comprensión ecuménica. No lo censuro, pero no veo en él al hombre fáustico de la tesis de Spengler.

parable a las épocas iniciales del islam o del cristianismo, exigía hombres nuevos. Individualmente, mis camaradas me eran odiosos; en vano procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba, no éramos individuos.

Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, esta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Nadie puede ser, digo yo, nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación. Para cada hombre, esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe. Me bastaba saber que yo sería un soldado de sus batallas. Alguna vez temí que nos defraudaran la cobardía de Inglaterra y de Rusia. El azar, o el destino, tejió de otra manera mi porvenir: el primero de marzo de 1939, al oscurecer, hubo disturbios en Tilsit que los diarios no registraron; en la calle detrás de la sinagoga, dos balas me atravesaron la pierna, que fue necesario amputar[1]. Días después, entraban en Bohemia nuestros ejércitos; cuando las sirenas lo proclamaron, yo estaba en el sedentario hospital, tratando de perderme y de olvidarme en los libros de Schopenhauer. Símbolo de mi vano destino, dormía en el borde de la ventana un gato enorme y fofo.

En el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa telcología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad. ¿Qué ignorado propósito (cavilé) me hizo buscar ese atardecer, esas balas y esa mutilación? No el temor de la guerra, yo lo sabía; algo más profundo. Al fin creí entender. Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser

[1] Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves. *(Nota del editor).*

Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre. La batalla y la gloria son *facilidades;* más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskolnikov. El 7 de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.

El ejercicio de ese cargo no me fue grato; pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo. En la batalla esa mutación es común, entre el clamor de los capitanes y el vocerío; no así en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad. No en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem.

Era este un hombre de cincuenta años. Pobre de bienes de este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel, en la obra *Dichtung der Zeit,* lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos. Aún puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula *Tse Yang, pintor de tigres,* que está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos. Tampoco olvidaré el soliloquio *Rosencrantz habla con el Ángel,* en el que un prestamista londinense del siglo XVI vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el carácter de Shylock. Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra, David Jerusalem era el prototipo del judío sefardí, si bien pertenecía a los depravados y aborrecidos Ashkenazim. Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria. Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si esta no lograra olvidarlos. ¿No estaría

loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y[4] ... A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte[5].

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.

Mientras tanto, giraban sobre nosotros los grandes días y las grandes noches de una guerra feliz. Había en el aire que respirábamos un sentimiento parecido al amor. Como si bruscamente el mar estuviera cerca, había un asombro y una exaltación en la sangre. Todo, en aquellos años, era distinto; hasta el sabor del sueño. (Yo, quizá, nunca fui plenamente feliz, pero es sabido que la desventura requiere paraísos perdidos). No hay hombre que no aspire a la plenitud, es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz; no hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito. Pero todo lo ha tenido mi generación, porque primero le fue deparada la gloria y después la derrota.

En octubre o noviembre de 1942, mi hermano Friedrich pereció en la segunda batalla de El Alamein, en los arenales egipcios; un bombardeo aéreo, meses después, destrozó nuestra casa natal; otro, a fines de 1943, mi laboratorio. Acosado por vastos continentes, moría el Tercer Reich; su mano estaba contra todos y las manos de todos contra él. Entonces, algo singular ocurrió, que ahora creo entender. Yo me creía capaz de apurar la copa de la cólera, pero en las heces me detuvo un sabor no esperado, el misterioso y casi terrible sabor de la felicidad. Ensayé diversas explica-

---

[4] Ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas. *(Nota del editor).*

[5] Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos, entre ellos la pianista Emma Rosenzweig. «David Jerusalem» es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit. *(Nota del editor).*

ciones; no me bastó ninguna. Pensé: *Me satisface la derrota, porque secretamente me sé culpable y solo puede redimirme el castigo.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque es un fin y yo estoy muy cansado.* Pensé: *Me satisface la derrota, porque ha ocurrido, porque está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo.* Esas razones ensayé, hasta dar con la verdadera.

Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio alemán; Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por *un* país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad. El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: «Tú eres aquel hombre». Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno.

Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo; yo, no.

LA BUSCA DE AVERROES

S'imaginant que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer...
Ernest Renan: *Averroès*, 48 (1861)

Abulgualid Muhammad Ibn-Ahmad Ibn-Muhammad Ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben-Rassad y Filius Rosadis) redactaba el undécimo capítulo de la obra *Tahafut-ul-tahafut (Destrucción de la destrucción)*, en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del *Tahafut-ul-falasifa* (*Destrucción de filósofos*), que la divinidad solo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba. En el fondo de la siesta se enronquecían amorosas palomas; de algún patio invisible se elevaba el rumor de una fuente; algo en la carne de Averroes, cuyos antepasados procedían de los desiertos árabes, agradecía la constancia del agua. Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo, el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba, no menos clara que Bagdad o que El Cairo, como un complejo y delicado instrumento, y alrededor (esto Averroes lo sentía también) se dilataba hacia el confín la tierra de España, en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno.

La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de

Averroes. No la causaba el *Tahafut,* trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que lo justificaría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el *Alcorán* era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética.* Esas palabras eran *tragedia* y *comedia.* Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica;* nadie, en el ámbito del islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn-Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética;* imposible eludirlas.

Averroes dejó la pluma. Se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos, guardó el manuscrito del *Tahafut* y se dirigió al anaquel donde se alineaban, copiados por calígrafos persas, los muchos volúmenes del *Mohkam* del ciego Abensida. Era irrisorio imaginar que no los había consultado, pero lo tentó el ocioso placer de volver sus páginas. De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba «No hay otro dios que el Dios». El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto grosero, vale decir en el incipiente español de la plebe musulmana de la Península. Abrió el *Quitab-ul-ain* de Jalil y pensó con orgullo que en toda Córdoba (acaso en todo Al-Andalus) no había otra copia de la obra perfecta que esta que el emir Yacub Almansur le había remitido de Tánger. El nombre de ese puerto le recordó que el viajero Abulcásim Al Asharí,

que había regresado de Marruecos, cenaría con él esa noche en casa del alcoranista Farach. Abulcásim decía haber alcanzado los reinos del imperio de Sin (de la China); sus detractores, con esa lógica peculiar que da el odio, juraban que nunca había pisado la China y que en los templos de ese país había blasfemado de Alá. Inevitablemente, la reunión duraría unas horas; Averroes, presuroso, retomó la escritura del *Tahafut*. Trabajó hasta el crepúsculo de la noche.

El diálogo, en la casa de Farach, pasó de las incomparables virtudes del gobernador a las de su hermano el emir; después, en el jardín, hablaron de rosas. Abulcásim, que no las había mirado, juró que no había rosas como las rosas que decoran los cármenes andaluces. Farach no se dejó sobornar; observó que el docto Ibn Qutaiba describe una excelente variedad de la rosa perpetua, que se da en los jardines del Indostán y cuyos pétalos, de un rojo encarnado, presentan caracteres que dicen: «No hay otro dios que el Dios, Muhammad es el Apóstol de Dios». Agregó que Abulcásim, seguramente, conocería esas rosas. Abulcásim lo miró con alarma. Si respondía que sí, todos lo juzgarían, con razón, el más disponible y casual de los impostores; si respondía que no, lo juzgarían un infiel. Optó por musitar que con el Señor están las llaves de las cosas ocultas y que no hay en la tierra una cosa verde o una cosa marchita que no esté registrada en Su Libro. Esas palabras pertenecen a una de las primeras azoras; las acogió un murmullo reverencial. Envanecido por esa victoria dialéctica, Abulcásim iba a pronunciar que el Señor es perfecto en sus obras e inescrutable. Entonces Averroes declaró, prefigurando las remotas razones de un todavía problemático Hume:

—Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe.

—Así es. Grandes y verdaderas palabras —dijo Abulcásim.

—Algún viajero —recordó el poeta Abdalmálik— habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros. Menos me duele creer en él que en rosas con letras.

—El color de los pájaros —dijo Averroes— parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras.

Otro huésped negó con indignación que la escritura fuese un arte, ya que el original del Qurán —*la madre del Libro*— es anterior a la Creación y se guarda en el cielo. Otro habló de Cháhiz de Basrah, que dijo que el Qurán es una sustancia que puede tomar la forma de un hombre o la de un animal, opinión que parece convenir con la de quienes le atribuyen dos caras. Farach expuso largamente la doctrina ortodoxa. El Qurán (dijo) es uno de los atributos de Dios, como Su piedad; se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda en el corazón, y el idioma y los signos y la escritura son obra de los hombres, pero el Qurán es irrevocable y eterno. Averroes, que había comentado la *República*, pudo haber dicho que la madre del Libro es algo así como su modelo platónico, pero notó que la teología era un tema del todo inaccesible a Abulcásim.

Otros, que también lo advirtieron, instaron a Abulcásim a referir alguna maravilla. Entonces como ahora, el mundo era atroz; los audaces podían recorrerlo, pero también los miserables, los que se allanaban a todo. La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías. ¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable: la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces. Abulcásim vaciló; luego, habló:

—Quien recorre los climas y las ciudades —proclamó con unción— ve muchas cosas que son dignas de crédito. Esta, digamos, que solo he referido una vez, al rey de los turcos. Ocurrió en Sin Kalán (Cantón), donde el río del Agua de la Vida se derrama en el mar.

Farach preguntó si la ciudad quedaba a muchas leguas de la muralla que Iskandar Zul Qarnain (Alejandro Bicorne de Macedonia) levantó para detener a Gog y a Magog.

—Desiertos la separan —dijo Abulcásim, con involuntaria soberbia—. Cuarenta días tardaría una cáfila (caravana) en divisar sus torres y dicen que otros tantos en alcanzarlas. En Sin Kalán no sé de ningún hombre que la haya visto o que haya visto a quien la vio.

El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal. Decía Abulcásim:

—Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas

personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos:

—Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían *veinte* personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen. Se encarecieron las virtudes del árabe, que es el idioma que usa Dios para dirigir a los ángeles; luego, de la poesía de los árabes. Abdalmálik, después de ponderarla debidamente, motejó de anticuados a los poetas que en Damasco o en Córdoba se aferraban a imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo. Urgió la conveniencia de renovar las antiguas metáfo-

ras; dijo que cuando Zuhair comparó al destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado. Todos aprobaron ese dictamen, que ya habían escuchado muchas veces, de muchas bocas. Averroes callaba. Al fin habló, menos para los otros que para él mismo.

—Con menos elocuencia —dijo Averroes— pero con argumentos congéneres, he defendido alguna vez la proposición que mantiene Abdalmálik. En Alejandría se ha dicho que solo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y ya se arrepintió; para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado. Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego. Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Beija, se ha repetido que solo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando este lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. Así, atormentado hace años en Marrakesh por memorias de Córdoba, me complacía en

repetir el apostrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

> Tú también eres, ¡oh palma!,
> en este suelo extranjera...

Singular beneficio de la poesía; palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

Averroes, después, habló de los primeros poetas, de aquellos que en el Tiempo de la Ignorancia, antes del islam, ya dijeron todas las cosas, en el infinito lenguaje de los desiertos. Alarmado, no sin razón, por las fruslerías de Ibn-Shárat, dijo que en los antiguos y en el Qurán estaba cifrada toda poesía y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar. Los demás lo escucharon con placer, porque vindicaba lo antiguo.

Los muecines llamaban a la oración de la primera luz cuando Averroes volvió a entrar en la biblioteca. (En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde). Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: «Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario».

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está

vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece).

EL ZAHIR

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navajas o de cortaplumas rayan las letras N T y el número 2; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo). Hoy es el 13 de noviembre; el día 7 de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.

El 6 de junio murió Teodelina Villar. Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis. Por lo demás, Teodelina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección. Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la *Mishnah* se lee que, iniciado el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el *Libro de los Ritos* que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar un aire grave y, al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más

minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood. Teodelina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora y los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Teodelina Villar) para definición de lo cursi. Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo. Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos. Desde 1932, fue estudiosamente delgada... La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda? Un extranjero de quien ella siempre había desconfiado se permitió abusar de su buena fe para venderle una porción de sombreros cilíndricos; al año, se propaló que esos adefesios *nunca se habían llevado en París* y por consiguiente no eran sombreros, sino arbitrarios y desautorizados caprichos. Las desgracias no vienen solas; el doctor Villar tuvo que mudarse a la calle Aráoz y el retrato de su hija decoró anuncios de cremas y de automóviles. (¡Las cremas que harto se aplicaba, los automóviles que ya *no* poseía!). Esta sabía que el buen ejercicio de su arte exigía una gran fortuna; prefirió retirarse a claudicar. Además, le dolía competir con chicuelas insustanciales. El siniestro departamento de Aráoz resultó demasiado oneroso; el 6 de junio, Teodelina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur. ¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas? Quizá ya lo haya sospechado el lector.

En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del 6, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez. Más o menos

pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como esta; conviene que sea la última, ya que pudo ser la primera. Rígida entre las flores la dejé, perfeccionando su desdén por la muerte. Serían las dos de la mañana cuando salí. Afuera, las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican. Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco.

En la figura que se llama *oxímoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron. (La circunstancia de que se jugara a los naipes aumentaba el contraste). Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de *Las mil y una noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. Recorrí, con creciente velocidad, las calles y las plazas desiertas. El cansancio me dejó en una esquina. Vi una sufrida verja de fierro; detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la Concepción. Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir.

Doblé; la ochava oscura me indicó, desde lejos, que el almacén ya estaba cerrado. En la calle Belgrano tomé un taxímetro. Insomne, poseído, casi feliz, pensé que nada hay menos material que el

dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del islam o del Pórtico. Los deterministas niegan que haya en el mundo un solo hecho posible, *id est* un hecho que pudo acontecer; una moneda simboliza nuestro libre albedrío. (No sospechaba yo que esos «pensamientos» eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo). Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.

Al otro día resolví que yo había estado ebrio. También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras. Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla. No fui al Pilar, esa mañana, ni al cementerio; fui, en subterráneo, a Constitución y de Constitución a San Juan y Boedo. Bajé, impensadamente, en Urquiza; me dirigí al oeste y al sur; barajé, con desorden estudioso, unas cuantas esquinas y en una calle que me pareció igual a todas, entré en un boliche cualquiera, pedí una caña y la pagué con el Zahir. Entrecerré los ojos, detrás de los cristales ahumados; logré no ver los números de las casas ni el nombre de la calle. Esa noche, tomé una pastilla de veronal y dormí tranquilo.

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Este encierra dos o tres perífrasis enigmáticas —en lugar de *sangre* pone *agua de la espada;* en lugar de *oro, lecho de la serpiente*— y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo. (Gnitaheidr es el nombre de ese lugar). Dado el candor y la sencillez de su vida, hay quienes lo juzgan un ángel; ello es una piadosa exageración, porque no hay hombre que esté libre de culpa. Sin ir más lejos, él mismo ha degollado a su padre; bien es verdad que este era un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito. Resguardar

el tesoro de la insana codicia de los humanos es la misión a la que ha dedicado toda su vida; día y noche vela sobre él. Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada). En un estilo cada vez más tortuoso, pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún párrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia.

He dicho que la ejecución de esa fruslería (en cuyo decurso intercalé, seudoeruditamente, algún verso de la *Fáfnismál*) me permitió olvidar la moneda. Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba. Lo cierto es que abusé de esos ratos; darles principio resultaba más fácil que darles fin. En vano repetí que ese abominable disco de níquel no difería de los otros que pasan de una mano a otra mano, iguales, infinitos e inofensivos. Impulsado por esa reflexión, procuré pensar en otra moneda, pero no pude. También recuerdo algún experimento, frustrado, con cinco y diez centavos chilenos y con un vintén oriental. El 16 de julio adquirí una libra esterlina; no la miré durante el día, pero esa noche (y otras) la puse bajo un vidrio de aumento y la estudié a la luz de una poderosa lámpara eléctrica. Después la dibujé con un lápiz, a través de un papel. De nada me valieron el fulgor y el dragón y el San Jorge; no logré cambiar de idea fija.

El mes de agosto, opté por consultar a un psiquiatra. No le confié toda mi ridícula historia; le dije que el insomnio me atormentaba y que la imagen de un objeto cualquiera solía perseguirme; la de una ficha o la de una moneda, digamos... Poco después, exhumé en una librería de la calle Sarmiento un ejemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage* (Breslau, 1899) de Julius Barlach.

En aquel libro estaba declarado mi mal. Según el prólogo, el autor se propuso «reunir en un solo volumen en manuable octavo mayor todos los documentos que se refieren a la superstición del Zahir, incluso cuatro piezas pertenecientes al archivo de Habicht y el manuscrito original del informe de Philip Meadows Taylor».

La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII. (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abulfeda). *Zahir,* en árabe, quiere decir 'notorio, visible; en tal sentido', es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente». El primer testimonio incontrovertido es el del persa Lutf Alí Azur. En las puntuales páginas de la enciclopedia biográfica titulada *Templo del fuego,* ese polígrafo y derviche ha narrado que en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre, «construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo». Más dilatado es el informe de Meadows Taylor, que sirvió al nizam de Haidarabad y compuso la famosa novela *Confessions of a Thug.* Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución «Haber visto al Tigre» *(Verily he has looked on the Tiger)* para significar la locura o la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días. Alguien dijo que uno de esos desventurados había huido a Mysore, donde había pintado en un palacio la figura del tigre. Años después, Taylor visitó las cárceles de ese reino; en la de Nittur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores que el tiempo, antes de borrar, afinaba) una especie de tigre infinito. Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi. De ese propósito quedaban vestigios en la monstruosa imagen. Taylor narró la historia a Muhammad Al-Yemení, de Fort William; este le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a *Zaheer*[1], pero que el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya

[1] Así escribe Taylor esa palabra.

que una sola puede fascinar muchedumbres. Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro[2]. También dijo que Dios es inescrutable.

Muchas veces leí la monografía de Barlach. No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre. Qué empresa fácil no pensar en un tigre, reflexioné. También recuerdo la inquietud singular con que leí este párrafo: «Un comentador del *Gulshan i Raz* dice que quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asrar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo».

La noche que velaron a Teodelina, me sorprendió no ver entre los presentes a la señora de Abascal, su hermana menor. En octubre, una amiga suya me dijo:

—Pobre Julita, se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch. Cómo las postrará a las enfermeras que le dan de comer en la boca. Sigue dele temando con la moneda, idéntica al *chauffeur* de Morena Sackmann.

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro. Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico. Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mun-

---

[2] Barlach observa que Yaúq figura en el Corán (71, 23) y que el profeta es Al-Moqanna (El Velado) y que nadie, fuera del sorprendente corresponsal de Philip Meadows Taylor, los ha vinculado al Zahir.

do visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.

Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges. Calificar de terrible ese porvenir es una falacia, ya que ninguna de sus circunstancias obrará para mí. Tanto valdría mantener que es terrible el dolor de un anestesiado a quien le abren el cráneo. Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?

En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Caray, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que estos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.

A Wally Zenner

LA ESCRITURA DEL DIOS

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; este, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central. En la hora sin sombra [el mediodía], se abre una trampa en lo alto y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar.

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses. Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas y ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo.

La víspera del incendio de la Pirámide, los hombres que bajaron de altos caballos me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios, pero este no me abandonó y me man-

tuve silencioso entre los tormentos. Me laceraron, me rompieron, me deformaron y luego desperté en esta cárcel, que ya no dejaré en mi vida mortal.

Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío. Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Este, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y solo me faltaba entenderla.

Esta reflexión me animó y luego me infundió una especie de vértigo. En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios.

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel

viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor.

Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos.

No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel texto. Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina pareciome pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, solo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciones y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo.*

Un día o una noche —entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe?— soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la

innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente».

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: «Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños». Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros.

Un hombre se confunde, gradualmente, con la firma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije la humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me

bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.

A Ema Risso Platero

ABENJACÁN EL BOJARÍ, MUERTO EN SU LABERINTO

> ... son comparables a la araña, que edifica una casa.
>
> *Alcorán,* XXIX, 40

—Esta —dijo Dunraven con un vasto ademán que no rehusaba las nubladas estrellas y que abarcaba el negro páramo, el mar y un edificio majestuoso y decrépito que parecía una caballeriza venida a menos— es la tierra de mis mayores.

Unwin, su compañero, se sacó la pipa de la boca y emitió sonidos modestos y aprobatorios. Era la primera tarde del verano de 1914; hartos de un mundo sin la dignidad del peligro, los amigos apreciaban la soledad de ese confín de Cornwall. Dunraven fomentaba una barba oscura y se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado; Unwin había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto. Ambos —¿será preciso que lo diga?— eran jóvenes, distraídos y apasionados.

—Hará un cuarto de siglo —dijo Dunraven— que Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu nilótica, murió en la cámara central de esa casa a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras.

Unwin preguntó por qué, dócilmente.

—Por diversas razones —fue la respuesta—. En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un escla-

vo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...

Unwin, cansado, lo detuvo.

—No multipliques los misterios —le dijo—. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

—O complejos —replicó Dunraven—. Recuerda el universo.

Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Este, de cerca, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más alta que un hombre. Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura. Unwin recordó a Nicolás de Cusa, para quien toda línea recta es el arco de un círculo infinito... Hacia la medianoche descubrieron una ruinosa puerta, que daba a un ciego y arriesgado zaguán. Dunraven dijo que en el interior de la casa había muchas encrucijadas, pero que, doblando siempre a la izquierda, llegarían en poco más de una hora al centro de la red. Unwin asintió. Los pasos cautelosos resonaron en el suelo de piedra; el corredor se bifurcó en otros más angostos. La casa parecía querer ahogarlos, el techo era muy bajo. Debieron avanzar uno tras otro por la complicada tiniebla. Unwin iba adelante. Entorpecido de asperezas y de ángulos, fluía sin fin contra su mano el invisible muro. Unwin, lento en la sombra, oyó de boca de su amigo la historia de la muerte de Abenjacán.

—Acaso el más antiguo de mis recuerdos —contó Dunraven— es el de Abenjacán el Bojarí en el puerto de Pentreath. Lo seguía un hombre negro con un león; sin duda el primer negro y el primer león que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura. Entonces yo era niño, pero la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que Abenjacán. Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso. En casa dije: «Ha venido un rey en un buque». Después, cuando trabajaron los albañiles, amplié ese título y le puse el Rey de Babel.

La noticia de que el forastero se fijaría en Pentreath fue recibida con agrado; la extensión y la forma de su casa, con estupor

y aun con escándalo. Pareció intolerable que una casa constara de una sola habitación y de leguas y leguas de corredores. «Entre los moros se usarán tales casas, pero no entre cristianos», decía la gente. Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el pulpito. El lunes, Abenjacán visitó la rectoría; las circunstancias de la breve entrevista no se conocieron entonces, pero ningún sermón ulterior aludió a la soberbia, y el moro pudo contratar albañiles. Años después, cuando pereció Abenjacán, Allaby declaró a las autoridades la substancia del diálogo.

Abenjacán le dijo, de pie, estas o parecidas palabras: «Ya nadie puede censurar lo que yo hago. Las culpas que me infaman son tales que aunque yo repitiera durante siglos el Último Nombre de Dios, ello no bastaría a mitigar uno solo de mis tormentos; las culpas que me infaman son tales que aunque yo lo matara con estas manos, ello no agravaría los tormentos que me destina la infinita Justicia. En tierra alguna es desconocido mi nombre; soy Abenjacán el Bojarí y he regido las tribus del desierto con un cetro de hierro. Durante muchos años las despojé, con asistencia de mi primo Zaid, pero Dios oyó su clamor y sufrió que se rebelaran. Mis gentes fueron rotas y acuchilladas; yo alcancé a huir con el tesoro recaudado en mis años de expoliación. Zaid me guio al sepulcro de un santo, al pie de una montaña de piedra. Le ordené a mi esclavo que vigilara la cara del desierto; Zaid y yo dormimos, rendidos. Esa noche creí que me aprisionaba una red de serpientes. Desperté con horror; a mi lado, en el alba, dormía Zaid; el roce de una telaraña en mi carne me había hecho soñar aquel sueño. Me dolió que Zaid, que era cobarde, durmiera con tanto reposo. Consideré que el tesoro no era infinito y que él podía reclamar una parte. En mi cinto estaba la daga con empuñadura de plata; la desnudé y le atravesé la garganta. En su agonía balbuceó unas palabras que no pude entender. Lo miré; estaba muerto, pero yo temí que se levantara y le ordené al esclavo que le deshiciera la cara con una roca. Después erramos bajo el cielo y un día divisamos un mar. Lo surcaban buques muy altos; pensé que un muerto no podría andar por el agua y decidí buscar otras tierras. La primera noche que navegamos soñé que yo mataba a Zaid. Todo se repitió pero yo entendí sus palabras. Decía: "Como ahora me

borras te borraré, dondequiera que estés". He jurado frustrar esa amenaza; me ocultaré en el centro de un laberinto para que su fantasma se pierda».

Dicho lo cual, se fue. Allaby trató de pensar que el moro estaba loco y que el absurdo laberinto era un símbolo y un claro testimonio de su locura. Luego reflexionó que esa explicación condecía con el extravagante edificio y con el extravagante relato, no con la enérgica impresión que dejaba el hombre Abenjacán. Quizá tales historias fueran comunes en los arenales egipcios, quizá tales rarezas correspondieran (como los dragones de Plinio) menos a una persona que a una cultura... Allaby, en Londres, revisó números atrasados del *Times;* comprobó la verdad de la rebelión y de una subsiguiente derrota del Bojarí y de su visir, que tenía fama de cobarde.

Aquel, apenas concluyeron los albañiles, se instaló en el centro del laberinto. No lo vieron más en el pueblo; a veces Allaby temió que Zaid ya lo hubiera alcanzado y aniquilado. En las noches el viento nos traía el rugido del león, y las ovejas del redil se apretaban con un antiguo miedo.

Solían anclar en la pequeña bahía, rumbo a Cardiff o a Bristol, naves de puertos orientales. El esclavo descendía del laberinto (que entonces, lo recuerdo, no era rosado, sino de color carmesí) y cambiaba palabras africanas con las tripulaciones y parecía buscar entre los hombres el fantasma del visir. Era fama que tales embarcaciones traían contrabando, y si de alcoholes o marfiles prohibidos, ¿por qué no, también, de sombras de muertos?

A los tres años de erigida la casa, ancló al pie de los cerros el Rose of Sharon. No fui de los que vieron ese velero y tal vez en la imagen que tengo de él influyen olvidadas litografías de Aboukir o de Trafalgar, pero entiendo que era de esos barcos muy trabajados que no parecen obra de naviero, sino de carpintero y menos de carpintero que de ebanista. Era (si no en la realidad, en mis sueños) bruñido, oscuro, silencioso y veloz, y lo tripulaban árabes y malayos.

Ancló en el alba de uno de los días de octubre. Hacia el atardecer, Abenjacán irrumpió en casa de Allaby. Lo dominaba la pasión del terror; apenas pudo articular que Zaid ya había entrado en el laberinto y que su esclavo y su león habían perecido. Seriamente preguntó si las autoridades podrían ampararlo. Antes que Allaby

respondiera, se fue, como si lo arrebatara el mismo terror que lo había traído a esa casa, por segunda y última vez. Allaby, solo en su biblioteca, pensó con estupor que ese temeroso había oprimido en el Sudán a tribus de hierro y sabía qué cosa es una batalla y qué cosa es matar. Advirtió, al otro día, que ya había zarpado el velero (rumbo a Suakin en el mar Rojo, se averiguó después). Reflexionó que su deber era comprobar la muerte del esclavo y se dirigió al laberinto. El jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico, pero en un recodo de las galerías dio con el león, y el león estaba muerto, y en otro, con el esclavo, que estaba muerto, y en la cámara central con el Bojarí, a quien le habían destrozado la cara. A los pies del hombre había un arca taraceada de nácar; alguien había forzado la cerradura y no quedaba ni una sola moneda.

Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia. Preguntó, para simular interés:

—¿Cómo murieron el león y el esclavo?

La incorregible voz contestó con sombría satisfacción:

—También les habían destrozado la cara.

Al ruido de los pasos se agregó el ruido de la lluvia. Unwin pensó que tendrían que dormir en el laberinto, en la cámara central del relato, y que en el recuerdo esa larga incomodidad sería una aventura. Guardó silencio; Dunraven no pudo contenerse y le preguntó, como quien no perdona una deuda:

—¿No es inexplicable esta historia?

Unwin le respondió, como si pensara en voz alta:

—No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira.

Dunraven prorrumpió en malas palabras e invocó el testimonio del hijo mayor del rector (Allaby, parece, había muerto) y de todos los vecinos de Pentreath. No menos atónito que Dunraven, Unwin se disculpó. El tiempo, en la oscuridad, parecía más largo, los dos temieron haber extraviado el camino y estaban muy cansados cuando una tenue claridad superior les mostró los peldaños iniciales de una angosta escalera. Subieron y llegaron a una ruinosa habitación redonda. Dos signos perduraban del temor del malhadado rey: una estrecha ventana que dominaba los páramos y el mar y en el suelo una trampa que se abría sobre la curva de la escalera. La habitación, aunque espaciosa, tenía mucho de celda carcelaria.

Menos instados por la lluvia que por el afán de vivir para la rememoración y la anécdota, los amigos hicieron noche en el laberinto. El matemático durmió con tranquilidad; no así el poeta, acosado por versos que su razón juzgaba detestables:

Faceless the sultry and overpowering lion,
Faceless the stricken slave, faceless the king.

Unwin creía que no le había interesado la historia de la muerte del Bojarí, pero se despertó con la convicción de haberla descifrado. Todo aquel día estuvo preocupado y huraño, ajustando y reajustando las piezas, y dos noches después, citó a Dunraven en una cervecería de Londres y le dijo estas o parecidas palabras:

—En Cornwall dije que era mentira la historia que te oí. Los *hechos* eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran, de un modo manifiesto, mentiras. Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio. La sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada antenoche, mientras oíamos llover sobre el laberinto y esperábamos que el sueño nos visitara; amonestado y mejorado por ella, opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato.

—En la teoría de los conjuntos, digamos, o en una cuarta dimensión del espacio —observó Dunraven.

—No —dijo Unwin con seriedad—. Pensé en el laberinto de Creta. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro.

Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos. Dijo, para aplazar lo inevitable:

—Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre.

—También esa versión me conviene —Unwin asintió—. Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el

habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto. Nadie dirá lo mismo de una amenaza percibida en un sueño. Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema, virtualmente, estaba resuelto. Sin embargo, confieso que no entendí que esa antigua imagen era la clave y así fue necesario que tu relato me suministrara un símbolo más preciso: la telaraña.

—¿La telaraña? —repitió, perplejo, Dunraven.

—Sí. Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen. Recordarás que el Bojarí, en una tumba, soñó con una red de serpientes y que al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido aquel sueño. Volvamos a esa noche en que el Bojarí soñó con una red. El rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en una tumba. Duerme el visir, de quien sabemos que es un cobarde; no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente. El rey, para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de una cuchillada; su sombra lo amenaza en un sueño, noches después. Todo esto es increíble; yo entiendo que los hechos ocurrieron de otra manera. Esa noche durmió el rey, el valiente, y veló Zaid, el cobarde. Dormir es distraerse del universo, y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas. Zaid, ávido, se inclinó sobre el sueño de su rey. Pensó en matarlo (quizá jugó con el puñal), pero no se atrevió. Llamó al esclavo, ocultaron parte del tesoro en la tumba, huyeron a Suakin y a Inglaterra. No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo construyó a la vista del mar el alto laberinto de muros rojos. Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto. En el último corredor de la red esperaba la trampa. El Bojarí lo despreciaba infinitamente; no se rebajaría a tomar la menor precaución. El día codiciado llegó; Abenjacán desembarcó en Inglaterra, caminó hasta la puerta del laberinto, barajó los ciegos corredores y ya había pisado, tal vez, los primeros peldaños cuando su visir lo mató, no sé si de un balazo, desde la trampa. El esclavo mataría al león y otro balazo mataría al esclavo. Luego Zaid deshizo las tres caras con una piedra. Tuvo que obrar así; un solo muerto con la cara deshecha

hubiera sugerido un problema de identidad, pero la fiera, el negro y el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, todos postularían el último. No es raro que lo dominara el temor cuando habló con Allaby; acababa de ejecutar la horrible faena y se disponía a huir de Inglaterra para recuperar el tesoro.

Un silencio pensativo, o incrédulo, siguió a las palabras de Unwin. Dunraven pidió otro jarro de cerveza negra antes de opinar.

—Acepto —dijo— que mi Abenjacán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas *convenciones* cuya observación exige el lector. Lo que me resisto a admitir es la conjetura de que una porción del tesoro quedara en el Sudán. Recuerda que Zaid huía del rey y de los enemigos del rey; más fácil es imaginarlo robándose todo el tesoro que demorándose a enterrar una parte. Quizá no se encontraron monedas porque no quedaban monedas; los albañiles habrían agotado un caudal que, a diferencia del oro rojo de los nibelungos, no era infinito. Tendríamos así a Abenjacán atravesando el mar para reclamar un tesoro dilapidado.

—Dilapidado, no —dijo Unwin—. Invertido en armar en tierra de infieles una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarlo y aniquilarlo. Zaid, si tu conjetura es correcta, procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fue Abenjacán.*

—Sí —confirmó Dunraven—. Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día.

LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS[1]

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: «¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escale-

[1] Esta es la historia que el rector divulgó desde el pulpito. Véase la página 204.

ras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso».

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

LA ESPERA

El coche lo dejó en el 4004 de esa calle del Noroeste. No habían dado las nueve de la mañana; el hombre notó con aprobación los manchados plátanos, el cuadrado de tierra al pie de cada uno, las decentes casas de balconcito, la farmacia contigua, los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería. Un largo y ciego paredón de hospital cerraba la acera de enfrente; el sol reverberaba, más lejos, en unos invernáculos. El hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares. En la vidriera de la farmacia se leía en letras de loza: Breslauer; los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos. Mejor así; el hombre prefería no alternar con gente de su sangre.

El cochero le ayudó a bajar el baúl; una mujer de aire distraído o cansado abrió por fin la puerta. Desde el pescante el cochero le devolvió una de las monedas, un vintén oriental que estaba en su bolsillo desde esa noche en el hotel de Melo. El hombre le entregó cuarenta centavos, y en el acto sintió: *Tengo la obligación de obrar de manera que todos se olviden de mí. He cometido dos errores: he dado una moneda de otro país y he dejado ver que me importa esa equivocación.*

Precedido por la mujer, atravesó el zaguán y el primer patio. La pieza que le habían reservado daba, felizmente, al segundo. La cama era de hierro, que el artífice había deformado en curvas

fantásticas, figurando ramas y pámpanos; había, asimismo, un alto ropero de pino, una mesa de luz, un estante con libros a ras del suelo, dos sillas desparejas y un lavatorio con su palangana, su jarra, su jabonera y un botellón de vidrio turbio. Un mapa de la provincia de Buenos Aires y un crucifijo adornaban las paredes; el papel era carmesí, con grandes pavos reales repetidos, de cola desplegada. La única puerta daba al patio. Fue necesario variar la colocación de las sillas para dar cabida al baúl. Todo lo aprobó el inquilino; cuando la mujer le preguntó cómo se llamaba, dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía, sino porque ese nombre lo trabajaba, porque le fue imposible pensar en otro. No lo sedujo, ciertamente, el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia.

El señor Villari, al principio, no dejaba la casa; cumplidas unas cuantas semanas, dio en salir, un rato, al oscurecer. Alguna noche entró en el cinematógrafo que había a las tres cuadras. No pasó nunca de la última fila; siempre se levantaba un poco antes del fin de la función. Vio trágicas historias del hampa; estas, sin duda, incluían errores; estas, sin duda, incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior; Villari no los advirtió porque la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él. Dócilmente trataba de que le gustaran las cosas; quería adelantarse a la intención con que se las mostraban. A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte.

No le llegó jamás una carta, ni siquiera una circular, pero leía con borrosa esperanza una de las secciones del diario. De tarde, arrimaba a la puerta una de las sillas y mateaba con seriedad, puestos los ojos en la enredadera del muro de la inmediata casa de altos. Años de soledad le habían enseñado que los días, en la memoria, tienden a ser iguales, pero que no hay un día, ni siquiera de cárcel o de hospital, que no traiga sorpresas. En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término —salvo que el diario una mañana trajera la noticia de la muerte de Alejandro Villari—. También era posible que Villari ya *hubiera muerto* y entonces esta vida era un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque no acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha;

se dijo que era absurda y la rechazó. En días lejanos, menos lejanos por el curso del tiempo que por dos o tres hechos irrevocables, había deseado muchas cosas, con amor sin escrúpulo; esa voluntad poderosa, que había movido el odio de los hombres y el amor de alguna mujer, ya no quería cosas particulares: solo quería perdurar, no concluir. El sabor de la yerba, el sabor del tabaco negro, el creciente filo de sombra que iba ganando el patio, eran suficientes estímulos.

Había en la casa un perro lobo, ya viejo. Villari se amistó con él. Le hablaba en español, en italiano y en las pocas palabras que le quedaban del rústico dialecto de su niñez. Villari trataba de vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones; los primeros le importaban menos que las últimas. Oscuramente creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho; por ello es que este se vuelve pasado enseguida. Su fatiga, algún día, se pareció a la felicidad; en momentos así, no era mucho más complejo que el perro.

Una noche lo dejó asombrado y temblando una íntima descarga de dolor en el fondo de la boca. Ese horrible milagro recurrió a los pocos minutos y otra vez hacia el alba. Villari, al día siguiente, mandó buscar un coche que lo dejó en un consultorio dental del barrio del Once. Ahí le arrancaron la muela. En ese trance no estuvo más cobarde ni más tranquilo que otras personas.

Otra noche, al volver del cinematógrafo, sintió que lo empujaban. Con ira, con indignación, con secreto alivio, se encaró con el insolente. Le escupió una injuria soez; el otro, atónito, balbuceó una disculpa. Era un hombre alto, joven, de pelo oscuro, y lo acompañaba una mujer de tipo alemán; Villari, esa noche, se repitió que no los conocía. Sin embargo, cuatro o cinco días pasaron antes que saliera a la calle.

Entre los libros del estante había una *Divina comedia*, con el viejo comentario de Andreoli. Menos urgido por la curiosidad que por un sentimiento de deber, Villari acometió la lectura de esa obra capital; antes de comer, leía un canto, y luego, en orden riguroso, las notas. No juzgó inverosímiles o excesivas las penas infernales y no pensó que Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri.

Los pavos reales del papel carmesí parecían destinados a alimentar pesadillas tenaces, pero el señor Villari no soñó nunca con

una glorieta monstruosa hecha de inextricables pájaros vivos. En los amaneceres soñaba un sueño de fondo igual y de circunstancias variables. Dos hombres y Villari entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo o eran, los tres a un tiempo, el desconocido que lo había empujado, o lo esperaban tristemente en el patio y parecían no conocerlo. Al fin del sueño, él sacaba el revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba un revólver) y lo descargaba contra los hombres. El estruendo del arma lo despertaba, pero siempre era un sueño y en otro sueño el ataque se repetía y en otro sueño tenía que volver a matarlos.

Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga.

EL HOMBRE EN EL UMBRAL

Bioy Casares trajo de Londres un curioso puñal de hoja triangular y empuñadura en forma de H; nuestro amigo Christopher Dewey, del Consejo Británico, dijo que tales armas eran de uso común en el Indostán. Ese dictamen lo alentó a mencionar que había trabajado en aquel país, entre las dos guerras (*Ultra Auroram et Gangem*, recuerdo que dijo en latín, equivocando un verso de Juvenal). De las historias que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la que sigue. Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Este, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de *Las mil y una noches*.

«La exacta geografía de los hechos que voy a referir importa muy poco. Además, ¿qué precisión guardan en Buenos Aires los nombres de Amritsar o de Udh? Básteme, pues, decir que en aquellos años hubo disturbios en una ciudad musulmana y que el gobierno central envió a un hombre fuerte para imponer el orden. Ese hombre era escocés, de un ilustre clan de guerreros, y en la sangre llevaba una tradición de violencia. Una sola vez lo vieron mis ojos, pero no olvidaré el cabello muy negro, los pómulos salientes, la ávida nariz y la boca, los anchos hombros, la fuerte osatura de *viking*. David Alexander Glencairn se llamará esta noche en mi historia; los dos nombres convienen, porque fueron de reyes que gobernaron con un cetro de hierro. David Alexander

Glencairn (me tendré que habituar a llamarlo así) era, lo sospecho, un hombre temido; el mero anuncio de su advenimiento bastó para apaciguar la ciudad. Ello no impidió que decretara diversas medidas enérgicas. Unos años pasaron. La ciudad y el distrito estaban en paz: *sikhs* y musulmanes habían depuesto las antiguas discordias y de pronto Glencairn desapareció. Naturalmente, no faltaron rumores de que lo habían secuestrado o matado.

»Estas cosas las supe por mi jefe, porque la censura era rígida y los diarios no comentaron (ni siquiera registraron, que yo recuerde) la desaparición de Glencairn. Un refrán dice que la India es más grande que el mundo; Glencairn, tal vez omnipotente en la ciudad que una firma al pie de un decreto le destinó, era una mera cifra en los engranajes de la administración del Imperio. Las pesquisas de la policía local fueron del todo vanas; mi jefe pensó que un particular podría infundir menos recelo y alcanzar mejor éxito. Tres o cuatro días después (las distancias en la India son generosas) yo fatigaba sin mayor esperanza las calles de la opaca ciudad que había escamoteado a un hombre.

»Sentí, casi inmediatamente, la infinita presencia de una conjuración para ocultar la suerte de Glencairn. *No hay un alma en esta ciudad* (pude sospechar) *que no sepa el secreto y que no haya jurado guardarlo.* Los más, interrogados, profesaban una ilimitada ignorancia; no sabían quién era Glencairn, no lo habían visto nunca, jamás oyeron hablar de él. Otros, en cambio, lo habían divisado hace un cuarto de hora hablando con fulano de tal, y hasta me acompañaban a la casa en que entraron los dos, y en la que nada sabían de ellos, o que acababan de dejar en ese momento. A alguno de esos mentirosos precisos le di con el puño en la cara. Los testigos aprobaron mi desahogo, y fabricaron otras mentiras. No las creí, pero no me atreví a desoírlas. Una tarde me dejaron un sobre con una tira de papel en la que había unas señas...

»El sol había declinado cuando llegué. El barrio era popular y humilde; la casa era muy baja; desde la acera entreví una sucesión de patios de tierra y hacia el fondo una claridad. En el último patio se celebraba no sé qué fiesta musulmana; un ciego entró con un laúd de madera rojiza.

»A mis pies, inmóvil como una cosa, se acurrucaba en el umbral un hombre muy viejo. Diré cómo era, porque es parte esencial de la historia. Los muchos años lo habían reducido y pulido como

las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Largos harapos lo cubrían, o así me pareció, y el turbante que le rodeaba la cabeza era un jirón más. En el crepúsculo, alzó hacia mí una cara oscura y una barba muy blanca. Le hablé sin preámbulos, porque ya había perdido toda esperanza, de David Alexander Glencairn. No me entendió (tal vez no me oyó) y hube de explicar que era un juez y que yo lo buscaba. Sentí, al decir estas palabras, lo irrisorio de interrogar a aquel hombre antiguo, para quien el presente era apenas un indefinido rumor. *Nuevas de la Rebelión o de Akbar podría dar este hombre* (pensé) *pero no de Glencairn.* Lo que me dijo confirmó esta sospecha.

»—¡Un juez! —articuló con débil asombro—. Un juez que se ha perdido y lo buscan. El hecho aconteció cuando yo era niño. No sé de fechas, pero no había muerto aún Nikal Seyn (Nicholson) ante la muralla de Delhi. El tiempo que se fue queda en la memoria; sin duda soy capaz de recuperar lo que entonces pasó. Dios había permitido, en su cólera, que la gente se corrompiera; llenas de maldición estaban las bocas y de engaños y fraude. Sin embargo, no todos eran perversos, y cuando se pregonó que la reina iba a mandar un hombre que ejecutaría en este país la ley de Inglaterra, los menos malos se alegraron, porque sintieron que la ley es mejor que el desorden. Llegó el cristiano y no tardó en prevaricar y oprimir, en paliar delitos abominables y en vender decisiones. No lo culpamos, al principio; la justicia inglesa que administraba no era conocida de nadie y los aparentes atropellos del nuevo juez correspondían acaso a válidas y arcanas razones. *Todo tendrá justificación en su libro,* queríamos pensar, pero su afinidad con todos los malos jueces del mundo era demasiado notoria, y al fin hubimos de admitir que era simplemente un malvado. Llegó a ser un tirano y la pobre gente (para vengarse de la errónea esperanza que alguna vez pusieron en él) dio en jugar con la idea de secuestrarlo y someterlo a juicio. Hablar no basta; de los designios tuvieron que pasar a las obras. Nadie, quizá, fuera de los muy simples o de los muy jóvenes, creyó que ese propósito temerario podría llevarse a cabo, pero miles de *sikhs* y de musulmanes cumplieron su palabra y un día ejecutaron, incrédulos, lo que a cada uno de ellos había parecido imposible. Secuestraron al juez y le dieron por cárcel una alquería en un apartado arrabal. Después, apalabraron a los sujetos agraviados por él, o (en algún caso) a los huérfanos

y a las viudas, porque la espada del verdugo no había descansado en aquellos años. Por fin —esto fue quizá lo más arduo— buscaron y nombraron un juez para juzgar al juez.

»Aquí lo interrumpieron unas mujeres que entraban en la casa.

»Luego prosiguió, lentamente:

»—Es fama que no hay generación que no incluya cuatro hombres rectos que secretamente apuntalan el universo y lo justifican ante el Señor: uno de esos varones hubiera sido el juez más cabal. ¿Pero dónde encontrarlos, si andan perdidos por el mundo y anónimos y no se reconocen cuando se ven y ni ellos mismos saben el alto ministerio que cumplen? Alguien entonces discurrió que si el destino nos vedaba los sabios, había que buscar a los insensatos. Esta opinión prevaleció. Alcoranistas, doctores de la ley, *sikhs* que llevan el nombre de leones y que adoran a un Dios, hindúes que adoran muchedumbres de dioses, monjes de Mahavira que enseñan que la forma del universo es la de un hombre con las piernas abiertas, adoradores del fuego y judíos negros, integraron el tribunal, pero el último fallo fue encomendado al arbitrio de un loco.

»Aquí lo interrumpieron unas personas que se iban de la fiesta.

»—De un loco —repitió— para que la sabiduría de Dios hablara por su boca y avergonzara las soberbias humanas. Su nombre se ha perdido o nunca se supo, pero andaba desnudo por estas calles, o cubierto de harapos, contándose los dedos con el pulgar y haciendo mofa de los árboles.

»Mi buen sentido se rebeló. Dije que entregar a un loco la decisión era invalidar el proceso.

»—El acusado aceptó al juez —fue la contestación—. Acaso comprendió que dado el peligro que los conjurados corrían si lo dejaban en libertad, solo de un loco podía no esperar sentencia de muerte. He oído que se rio cuando le dijeron quién era el juez. Muchos días y noches duró el proceso, por lo crecido del número de testigos.

»Se calló. Una preocupación lo trabajaba. Por decir algo, pregunté cuántos días.

»—Por lo menos, diecinueve —replicó. Gente que se iba de la fiesta lo volvió a interrumpir; el vino está vedado a los musulmanes, pero las caras y las voces parecían de borrachos. Uno le gritó algo, al pasar.

»—Diecinueve días, precisamente —rectificó—. El perro infiel oyó la sentencia, y el cuchillo se cebó en su garganta.

»Hablaba con alegre ferocidad. Con otra voz dio fin a la historia:

»—Murió sin miedo; en los más viles hay alguna virtud.

»—¿Dónde ocurrió lo que has contado? —le pregunté—. ¿En una alquería?

»Por primera vez me miró en los ojos. Luego aclaró con lentitud, midiendo las palabras:

»—Dije que en una alquería le dieron cárcel, no que lo juzgaron ahí. En esta ciudad lo juzgaron: en una casa como todas, como esta. Una casa no puede diferir de otra: lo que importa es saber si está edificada en el infierno o en el cielo.

»Le pregunté por el destino de los conjurados.

»—No sé —me dijo con paciencia—. Estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años. Quizá los condenaron los hombres, pero no Dios.

»Dicho lo cual, se levantó. Sentí que sus palabras me despedían y que yo había cesado para él, desde aquel momento. Una turba hecha de hombres y mujeres de todas las naciones del Punjab se desbordó, rezando y cantando, sobre nosotros y casi nos barrió: me azoró que de patios tan angostos, que eran poco más que largos zaguanes, pudiera salir tanta gente. Otros salían de las casas del vecindario: sin duda habían saltado las tapias... A fuerza de empujones e imprecaciones me abrí camino. En el último patio me crucé con un hombre desnudo, coronado de flores amarillas, a quien todos besaban y agasajaban, y con una espada en la mano. La espada estaba sucia, porque había dado muerte a Glencairn, cuyo cadáver mutilado encontré en las caballerizas del fondo».

EL ALEPH

O God!, I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space.

Hamlet, II, 2

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans *(as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a* Hic-stans *for an Infinite greatness of Place.*

Leviathan, IV, 46

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el 30 de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada

salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. «Es el Príncipe de los poetas de Francia», repetía con fatuidad. «En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas».

El 30 de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó inte-

resante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

—Lo evoco —dijo con una animación algo inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba *La Tierra;* tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apostrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de *block* estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción:

> He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
> Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
> No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
> Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre.*

—Estrofa a todas luces interesante —dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo

abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, trasmitir esa extravagancia al poema[1].

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Este

---

[1] Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas:

Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición; estotro le da pompas y galas.
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuitados, el factor HERMOSURA*!*

Solo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema.

se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

> Sepan. A manderecha del poste rutinario
> (Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
> Se aburre una osamenta —¿Color? Blanquiceleste—
> Que da al corral de ovejas catadura de osario.

—¡Dos audacias —gritó con exultación— rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las *Geórgicas* ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste?* El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí.

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, «para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar que el progresismo de Zunino y de Zungri —los propietarios de mi casa, recordarás— inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer». Acepté, con más resignación que entusiasmo.

Nos fue difícil encontrar mesa; el «salón-bar», inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas, el excitado público mencionaba las sumas invertidas sin regatear por Zunino y por Zungri. Carlos Argentino fingió asombrarse de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y me dijo con cierta severidad:

—Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores.

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado,* ahora abundaba en *azulino, azulenco* y hasta *azulillo.* La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario, lacticinoso, lactescente, lechal...* Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, «que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los *otros el sitio* de un tesoro». Acto continuo censuró la *prologomanía,* «de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del *Quijote,* el Príncipe de los Ingenios». Admitió, sin embargo, que en la portada de la nueva obra convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal y el rigor científico, «porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad». Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.

Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Álvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en

los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase). Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.

A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri. Felizmente, nada ocurrió —salvo el rencor inevitable que me inspiró aquel hombre que me había impuesto una delicada gestión y luego me olvidaba—.

El teléfono perdió sus terrores, pero a fines de octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitadísimo; no identifiqué su voz, al principio. Con tristeza y con ira balbuceó que esos ya ilimitados Zunino y Zungri, so pretexto de ampliar su desaforada confitería, iban a demoler su casa.

—¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! —repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría *ipso facto* por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. Interrogué si este se había encargado ya del asunto. Daneri dijo que le hablaría esa misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.

—Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph.

Traté de razonar.

—Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

—Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

—Una copita del seudocoñac —ordenó— y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo*!

Ya en el comedor, agregó:

—Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. Con la mirada, busqué en vano el baúl de que Carlos Argentino me habló. Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso.

—La almohada es humildosa —explicó—, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendija que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos trasparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, *tenía que matarme.* Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo trasmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa ha-

bla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph). Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin trasparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi

mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los zapatos de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

—Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

—¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una

sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.

Posdata del primero de marzo de 1943. A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de «trozos argentinos». Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura[2]. El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz.

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Eligió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Is-

---

[2] «Recibí tu apenada congratulación», me escribió. «Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás —¡aunque te ahogue!— que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más *ediyá* de los rubíes».

kandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicorne de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres —la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (*Las mil y una noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín «redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio» (*The Faerie Queene*, III, 2, 19)— y añade estas curiosas palabras: «Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: "En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería"».

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

A Estela Canto

EPÍLOGO

Fuera de «Emma Zunz» (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la «Historia del guerrero y de la cautiva» que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico. De todas ellas, la primera es la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres. A ese bosquejo de una ética para inmortales, lo sigue «El muerto»: Azevedo Bandeira, en ese relato, es un hombre de Rivera o de Cerro Largo y es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton. (El capítulo XXIX del *Decline and Fall of the Roman Empire* narra un destino parecido al de Otálora, pero harto más grandioso y más increíble). De «Los teólogos» basta escribir que son un sueño, un sueño más bien melancólico, sobre la identidad personal; de la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», que es una glosa del *Martín Fierro*. A una tela de Watts, pintada en 1896, debo «La casa de Asterión» y el carácter del pobre protagonista. «La otra muerte» es una fantasía sobre el tiempo, que urdí a la luz de unas razones de Pier Damiani. En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *«Deutsches Requiem»* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros «germanófilos», que nada saben de Alemania. «La escritura del dios» ha sido generosamente juzgada; el jaguar me obligó a poner

en boca de un «mago de la pirámide de Qaholom», argumentos de cabalista o de teólogo. En «El Zahir» y «El Aleph» creo notar algún influjo del cuento «The Cristal Egg» (1899) de Wells.

J. L. B.
Buenos Aires, 3 de mayo de 1949

Posdata de 1952. Cuatro piezas he incorporado a esta reedición «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. Podemos considerarlo una variación de «Los dos reyes y los dos laberintos» que los copistas intercalaron en *Las mil y una noches* y que omitió el prudente Galland. De «La espera» diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231. El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad. La momentánea y repetida visión de un hondo conventillo que hay a la vuelta de la calle Paraná, en Buenos Aires, me deparó la historia que se titula «El hombre en el umbral»; la situé en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable.

J. L. B.

ENSAYOS

INQUISICIONES
[1925]

LA NADERÍA DE LA PERSONALIDAD

Intencionario.

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy.

Derrotero.

He advertido que en general la aquiescencia concedida por el hombre en situación de leyente a un riguroso eslabonamiento dialéctico, no es más que una holgazana incapacidad para tantear las pruebas que el escritor aduce, y una borrosa confianza en la honradez del mismo. Pero una vez cerrado el volumen y dispersada la lectura, apenas queda en su memoria una síntesis más o menos arbitraria del conjunto leído. Para evitar desventaja tan señalada, desecharé en los párrafos que siguen toda severa urdimbre lógica y hacinaré los ejemplos.

No hay tal yo de conjunto. Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente. ¿Eres tú acaso al sopesar estas inquietudes

algo más que una indiferencia resbalante sobre la argumentación que señalo, o un juicio acerca de las opiniones que muestro?

Yo, al escribirlas, solo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Ese propósito y algunas sensaciones musculares y la visión de límpida enramada que ponen frente a mi ventana los árboles, construyen mi yo actual.

Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges en cuya lengua cupo tanto sofisma y en cuyos solitarios paseos los tardeceres del suburbio son gratos.

No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa. Además, si arraiga la personalidad en el recuerdo, ¿a qué tenencia pretender sobre los instantes cumplidos que, por cotidianos o añejos, no estamparon en nosotros una grabazón perdurable? Apilados en años, yacen inaccesibles a nuestra anhelante codicia. Y esa decantada memoria a cuyo fallo hacéis apelación, ¿evidencia alguna vez toda su plenitud de pasado? ¿Vive acaso en verdad? Engáñanse también quienes como los sensualistas, conciben tu personalidad como adición de tus estados de ánimo enfilados. Bien examinada, su fórmula no es más que un vergonzante rodeo que socava el propio basamento que construye; ácido apurador de sí mismo; palabrero embeleco y contradicción trabajosa.

Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella.

Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda estribar el yo. Lo que no se lleva a cabo no existe, y el eslabonamiento de los hechos en sucesión temporal no los refiere a un orden absoluto. Yerran también quienes suponen que la negación de la personalidad que con ahínco tan pertinaz voy urgiendo, desmiente esa certeza de ser una cosa aislada, individualizada y distinta que cada cual siente en las honduras de su alma. Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del «aquí

estoy yo» que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que esta sea constante. La sensación de frío y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso.

Además, aunque anduviesen desacertadas las anteriores razones, no daría yo mi brazo a torcer, ya que tu convencimiento de ser una individualidad es en un todo idéntico al mío y al de cualquier espécimen humano, y no hay manera de apartarlos.

No hay tal yo de conjunto. Basta caminar algún trecho por la implacable rigidez que los espejos del pasado nos abren, para sentirnos forasteros y azorarnos cándidamente de nuestras jornadas antiguas. No hay en ellas comunidad de intenciones, ni un mismo viento las empuja. Lo han declarado así aquellos hombres que escudriñaron con verdad los calendarios de que fue descartándolos el tiempo. Unos, botarates como cohetes, se vanaglorian de tan entreverada confusión y dicen que la disparidad es riqueza; otros, lejos de encaramar el desorden, deploran lo desigual de sus días y anhelan la popular lisura. Copiaré dos ejemplos. El primero lleva por fecha el año 1531 y es el epígrafe del libro *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum* que en las desengañadas postrimerías de su vida compuso el cabalista y astrólogo Agrippa de Nettesheim. Dice de esta manera:

Entre los dioses, sacuden a todos las befas de Momo.
Entre los héroes, Hércules da caza a todos los monstruos.
Entre los demonios, el Rey del Infierno, Plutón, oprime todas las sombras.
Mientras Heráclito ante todo llora.
Nada sabe de nada Pirrón.
Y de saberlo todo se glorifica Aristóteles.
Despreciador de lo mundanal es Diógenes.
A nada de esto, yo Agrippa, soy ajeno.
Desprecio, sé, no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo.
Soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero.

La atestiguación segunda la saco del tercer trozo de la *Vida e historia de Torres Villarroel*. Este sistematizador de Quevedo, docto

en estrellería, dueño y señor de todas las palabras, avezado al manejo de las más gritonas figuras, quiso también definirse, y palpó su fundamental incongruencia; vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio. Escribió así:

Yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos y loables y reprehensibles ejercicios que se puedan encontrar en todos los hombres juntos o separados. Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes, y en un mismo día me siento con inclinación a llorar y a reír, a dar y a retener, a holgar y a padecer, y siempre ignoro la causa y el impulso destas contrariedades. A esta alternativa de movimientos contrarios, he oído llamar locura; y si lo es, todos somos locos, grado más o menos, porque en todos he advertido esta impensada y repetida alteración.

No hay tal yo de conjunto. Allende toda posibilidad de sentenciosa tahurería, he tocado con mi emoción ese desengaño en trance de separarme de un compañero. Retornaba yo a Buenos Aires y dejábale a él en Mallorca. Entrambos comprendimos que salvo en esa cercanía mentirosa o distinta que hay en las cartas, no nos encontraríamos más. Aconteció lo que acontece en tales momentos. Sabíamos que aquel adiós iba a sobresalir en la memoria, y hasta hubo etapa en que intentamos adobarlo, con vehemente despliegue de opiniones para las añoranzas venideras. Lo actual iba alcanzando así todo el prestigio y toda la indeterminación del pasado...

Pero encima de cualquier alarde egoísta, voceaba en mi pecho la voluntad de mostrar por entero mi alma al amigo. Hubiera querido desnudarme de ella y dejarla allí palpitante. Seguimos conversando y discutiendo, al borde del adiós, hasta que de golpe, con una insospechada firmeza de certidumbre, entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisorias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie. Y abominé de todo misteriosismo.

El siglo pasado, en sus manifestaciones estéticas, fue raigalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de sus hogueras. Pero mi empeño no está en fustigar a unos ni a otros, sino en considerar la viacrucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo. Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. Afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado...

Whitman fue el primer atlante que intentó realizar esa porfía y se echó el mundo a cuestas. Creía que bastaba enumerar los nombres de las cosas, para que enseguida se tantease lo únicas y sorprendentes que son. Por eso, en sus poemas, junto a mucha bella retórica, se enristran gárrulas series de palabras, a veces calcos de textos de Geografía o de Historia, que inflaman enhiestos signos de admiración, y remedan altísimos entusiasmos.

De Whitman acá, muchos se han enredado en esa misma falacia. Han dicho de esta suerte: «No he mortificado el idioma en busca de agudezas imprevistas o de maravillas verbales. No he urdido ni una leve paradoja capaz de alborotar vuestra charla o de chisporrotear por vuestro laborioso silencio. Tampoco inventé un cuento al derredor del cual se apiñarán las largas atenciones como en la recordación se apiñan muchas horas inútiles al derredor de una hora en que hubo amor. Nada de eso hice ni determino hacer y sin embargo quiero perdurar en la fama. Mi justificación es la que sigue: Yo soy un hombre atónito de la abundancia del mundo; yo atestiguo la unicidad de las cosas. Al igual de los más preclaros varones, mi vida está ubicada en el espacio, y las campanadas de los relojes unánimes jalonan mi duración por el tiempo. Las palabras que empleo no son resabios de aventadas lecturas, sino señales que signan lo que he sentido o contemplado. Si alguna vez mentí la aurora, no fue por seguir la corriente fácil del uso. Os puedo asegurar que sé lo que es la Aurora: he visto, con alborozo

premeditado, esa explosión, que ahueca el fondo de las calles, amotina los arrabales del mundo, humilla las estrellas y ensancha en muchas leguas el cielo. Sé también lo que son un jacarandá, una estatua, un prado, una cornisa... Soy semejante a todos los demás. Esa es mi jactancia y mi gloria. Poco importa que la haya proclamado en versos ruines o en prosa mazorral».

Lo mismo, con más habilidad y mayor maestría, afirman los pintores. ¿Qué es la pintura de hoy —la de Picasso y sus alumnos— sino la verificación absorta de la preciosa unicidad de un rey de espadas, de un quicial, o de un tablero de ajedrez? La egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes. Gracias a Dios que el prolijo examen de minucias espirituales que estos imponen al artista, le hacen volver a esa eterna derechura clásica que es la creación. En un libro como *Greguerías* ambas tendencias entremezclan sus aguas e ignoramos al leerlo si lo que imanta nuestro interés con fuerza tan única es una realidad copiada o es pura forja intelectual.

El yo no existe. Schopenhauer que parece arrimarse muchas veces a esa opinión la desmiente tácitamente, otras tantas, no sé si adrede o si forzado a ello por esa basta y zafia metafísica —o más bien ametafísica—, que acecha en los principios mismos del lenguaje. Empero, y pese a tal disparidad, hay un lugar en su obra que a semejanza de una brusca y eficaz lumbrerada, ilumina la alternativa. Traslado el tal lugar que, castellanizado, dice así:

Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento; ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad.

La realidad no ha menester que la apuntalen otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento, que dijo Goethe: sentencia que podemos comparar con este verso de Macedonio Fernández:

La realidad trabaja en abierto misterio.

No hay tal yo de conjunto. Grimm, en una excelente declaración del budismo (*Die Lehre des Buddha,* München, 1917), narra el procedimiento eliminador mediante el cual los indios alcanzaron esa certeza. He aquí su canon milenariamente eficaz: aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo. Esa norma es verídica y basta ejemplificarla para persuadirnos de su virtud. Yo, por ejemplo, no soy la realidad visual que mis ojos abarcan, pues de serlo me mataría toda obscuridad y no quedaría nada en mí para desear el espectáculo del mundo ni siquiera para olvidarlo. Tampoco soy las audiciones que escucho pues en tal caso debería borrarme el silencio y pasaría de sonido en sonido, sin memoria del anterior. Idéntica argumentación se endereza después a lo olfativo, lo gustable y lo táctil y se prueba con ello, no solamente que no soy el mundo aparencial —cosa notoria y sin disputa— sino que las apercepciones que lo señalan tampoco son mi yo. Esto es, no soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. Tampoco soy mi cuerpo, que es fenómeno entre los otros. Hasta ese punto el argumento es baladí, siendo lo insigne su aplicación a lo espiritual. ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan sin anonadarme con ellas. La conciencia —último escondrijo posible para el emplazamiento del yo— se manifiesta inhábil. Ya descartados los afectos, las percepciones forasteras y hasta el cambiadizo pensar, la conciencia es cosa baldía, sin apariencia alguna que la exista reflejándose en ella.

Observa Grimm que este prolijo averiguamiento dialéctico nos deja un resultado que se acuerda con la opinión de Schopenhauer, según la cual el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo.

LA ENCRUCIJADA DE BERKELEY

En un escrito anterior intitulado «La nadería de la personalidad», he desplegado en muchas de sus derivaciones el idéntico pensamiento cuya explicación es el objeto y fin de estas líneas. Pero aquel escrito, demasiadamente mortificado de literatura, no es otra cosa que una serie de sugestiones y ejemplos, enfilados sin continuidad argumental. Para enmendar esa lacra he determinado exponer, en los renglones que siguen, la hipótesis que me movió a emprender su escritura. De esta manera, situándose el lector conmigo en el manantial mismo de mi pensar, palpando mano a mano las dificultades según vayan surgiendo y resbalando la meditación en brioso desembarazo por un solo arcaduz, emprenderemos juntos esa eterna aventura que es el problema metafísico.

Fue mi acicate el idealismo de Berkeley. Para solaz de aquellos lectores en cuyo recuerdo no surja con macizo relieve la especulación susodicha, ora por el cuantioso tiempo transcurrido desde que algún profesor la señaló a su indiferencia, zahiriéndola con descreimiento, ora —desmemoria aun más disculpable— por no haberla jamás frecuentado, conviene recapitular en breves palabras lo sustancial de esa doctrina.

Esse rerum est percipi. 'la perceptibilidad es el ser de las cosas': solo existen las cosas en cuanto son advertidas: sobre esa perogrullada genial estriba y se encumbra la ilustre fábrica del sistema de Berkeley, con esa escasa fórmula conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano, huraño

y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos lados abierta. Escudriñemos los pormenores de su argumentación.

Elijamos cualquier idea concreta: poned por caso la que la palabra *higuera* designa. Claro está que el concepto así rotulado no es otra cosa sino una abreviatura de muchas y diversas percepciones: para nuestros ojos la higuera es un tronco apocado y retorcido que hacia arriba se explaya en clara hojarasca; para nuestras manos es la dureza redondeada del leño y lo áspero de las hojas; para nuestro paladar solo existe el sabor codiciable de la fruta. Hay además las percepciones de olfacción y auditivas que dejo adredemente de lado por no enmarañar en demasía el asunto, mas que tampoco es dable olvidar.

Todas ellas, afirma el hombre ametafísico, son diferentes cualidades del árbol. Pero si ahondamos en este aserto sencillo, nos espantará la multitud de neblinas y de contradicciones que encubre.

Así, mientras cualquiera admite que el verdor no es una cualidad esencial de la higuera, ya que al anochecer caduca su brillo, amarillecen las hojas y el tronco vuélvese renegrido y oscuro, todos concuerdan en aseverar que la convexidad y el volumen son realidades íntimas del árbol. En lo que al gusto atañe, se trastrueca un poco el asunto. Nadie pretende que el sabor de una fruta no ha menester nuestro paladar para existir en su entereza máxima. De distinción en distinción, nos acercamos al dualismo hoy amparado por la física, componenda que según la certera definición del hegeliano inglés Francis Bradley, estriba en considerar algunas cualidades como sustantivos de la realidad y otras como adjetivos.

Por regla general, solo se adjudica sustantividad a la extensión, y en cuanto a las demás cualidades, color, gusto y sonido, se las considera enclavadas en un terreno fronterizo entre el espíritu y la materia, universo intermedio o aledaño que forjan, en colaboración continua y secreta, la realidad espacial y nuestros órganos perceptivos. Esa conjetura adolece de faltas gravísimas. La desnuda extensión monda y lironda que, según los dualistas y materialistas, compone la esencia del mundo, es una inútil nadería, ciega, vana, sin forma, sin tamaño, ajena de blandura y de dureza, una abstracción que nadie logra imaginar. El hecho de concederle sustantividad es un desesperado recurso del prejuicio antimetafísico

que no se aviene a negar del todo la realidad esencial del mundo externo y se acoge a la componenda de arrojarle una limosna verbal: hipocresía comparable al concepto de los átomos, solo ideados como defensa contra la idea de la divisibilidad inacabable.

Berkeley, en decisiva argumentación, arranca el mal de raíz. «Cualquiera admite —escribió— que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No es menos cierto a mi entender que las diversas sensaciones o ideas que afectan los sentidos, de cualquier modo que se mezclen (vale decir, cualesquiera objetos que formen), solo pueden subsistir en una mente que las advierta...

»Afirmo que la mesa sobre la cual estoy escribiendo, existe; esto es, la miro y la palpo. Si estando fuera de mi gabinete, afirmo lo mismo, quiero indicar por ello que si me hallara aquí la advertiría o que la advierte algún otro espíritu. En cuanto a lo que se vocea sobre la existencia de cosas no presentes, sin relación al hecho de si son o no percibidas, confieso no entenderlo. La perceptibilidad es el ser de las cosas, e imposible es que existan fuera de las mentes que las perciben».

Y en otro lugar escribe previniendo objeciones:

«Mas, me diréis, nada es tan fácil para mí como imaginar una arboleda en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cercano para advertirlos. En efecto, no hay dificultad alguna en ello. Pero ¿qué es tal cosa, os pregunto, sino formar en vuestra mente ciertas ideas que llamáis árboles y libros, y al mismo tiempo no formar la idea de alguien que los percibe? ¿Y mientras tanto, no los advertís o no pensáis en ellos vosotros mismos?».

Y ensanchando su idea: «Verdades hay tan cercanas y tan palmarias que bástale a un hombre abrir los ojos para verlas. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra —los cuerpos todos que componen la poderosa fábrica del mundo— no tienen subsistencia allende las mentes; su ser estriba en que los noten y mientras yo no los advierta o no se hallen en mi alma o en la de algún otro espíritu creado, hay dos alternativas: o carecen de todo vivir o subsisten en la mente de algún espíritu eterno».

Los anteriores renglones los escribió Berkeley el filósofo, salvo el renglón final donde asoma Berkeley el obispo. La demarcación mucho importa, pues si Berkeley en ejercicio de hombre pensan-

te podía desmenuzar el universo a su antojo, tal desahogo era insufrible a su calidad de serio prelado, versado en teología e implacable en la certidumbre de abarcar por entero la verdad. Dios le sirvió a manera de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo o, con más propiedad, hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas. Esto lo declaró Berkeley afirmando que la enrevesada totalidad de la vida no es sino un desfile de ideas por la conciencia de Dios y que cuanto nuestros sentidos advierten es una escasa vislumbre de la universal visión que se despliega ante su alma. Según este concepto, Dios no es hacedor de las cosas; es más bien un meditador de la vida o un inmortal y ubicuo espectador del vivir. Su eterna vigilancia impide que el universo se aniquile y resurja a capricho de atenciones individuales, y además presta firmeza y grave prestigio a todo el sistema. (Olvida Berkeley que una vez igualados la cognición y el ser, las cosas en cuanto existencias autónomas cesan de hecho y solo traslaticiamente cabe decir que se aniquilan y resurgen).

Alejándome de tan solemnes argucias, más aptas para ser dichas que para ser comprendidas, quiero mostrar dónde se esconde la falacia raigal de la doctrina de Berkeley, conformando al espíritu la idéntica argumentación que él endereza a la materia.

Berkeley afirma: Solo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero solo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no solo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto caduca, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador. No hay que dolerse de la confusión que trae consigo esta doctrina, pues ella únicamente atañe al imaginario conjunto de todos los instantes del vivir, dejando en paz el orden y el rigor de cada uno de ellos y aun de pequeños agrupamientos parciales. Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo... En efecto, si la ajena advertencia determina el ser de las cosas, si estas no pueden subsistir sino en alguna mente que las piense o tenga noticias de ellas, ¿qué decir por ejemplo, de la sucesión de plancenteros, ecuánimes y dolorosos sentires cuyo eslabonamiento forma mi vida? ¿Dónde está mi

vida pretérita? Pensad en la flaqueza de la memoria y aceptaréis fuera de duda que no está en mí. Yo estoy limitado a este vertiginoso presente y es inadmisible que puedan caber en su ínfima estrechez las pavorosas millaradas de los demás instantes sueltos. Si no queréis apelar al milagro e invocar en pro de vuestro agredido afán de unidad el enigmático socorro de un Dios omnipotente que abraza y atraviesa cuanto sucede como una luz al traspasar un cristal, convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: Yo, Espacio, Tiempo...

Para defender la primera, de nada os valdrá el famoso baluarte del *Cogito, ergo sum*. Pienso, luego soy. Si ese latín significara: Pienso, luego existe un pensar —única conclusión que acarrea lógicamente la premisa— su verdad sería tan incontrovertible como inútil. Empleado para significar *pienso*, luego hay un pensador, es exacto en el sentido de que toda actividad supone un sujeto y mentiroso en las ideas de individuación y continuidad que sugiere. La trampa está en el verbo *ser*, que según dijo Schopenhauer, es meramente el nexo que junta en toda proposición el sujeto y el predicado. Pero quitad ambos términos y os queda una palabra desfondada, un sonido[1].

Y pues de objeciones hablamos, quiero contrariar las que Spencer, en sus preclaros *Principles of Psychology* (volumen segundo, página 505 II), opone a la doctrina idealista. Arguye Spencer: «De la afirmación que dice no haber existencia alguna allende la conciencia, resulta implícitamente que esta última es de extensión ilimitada. Pues un límite que la conciencia no puede atravesar admite una existencia que impide el límite; y esta, o se encuentra

---

[1] En el curso de metafísica compuesto por don José Campillo y Rodríguez, se afirma que la sentenciosa argumentación del *cogito, ergo sum* no es sino abreviatura de una idea que el médico medinés Gómez Pereira publicó en 1554. La anticipada paráfrasis del castellano reza de esta manera: *Nosco me aliquid noscere: at quidquid noscit, est: ergo ego sum*. Yo sé que algo conozco y todo lo que conoce es; luego yo soy.

He leído también —en una antigua *Vie* de Monsieur *Descartes*, publicada en París en los años de 1691 y de la que solo poseo el segundo volumen desparejado y sin nombre de autor— que era empeño de muchos el acusar a Descartes de haber sacado su especulación sobre la mecanicidad de las bestias del libro *Antomata Margarita* del suso mentado Gómez Pereira. Este libro es el mismo que incluye la anterior fórmula.

allende la conciencia, lo cual es contrario a la hipótesis, o es distinta encontrándose dentro de ella, lo cual es también contrario a la hipótesis. Algo que reduce la conciencia a una esfera determinada, sea esta interna o externa, ha de ser diferente de la conciencia —ha de ser coexistente, suposición que contradice la hipótesis—. La conciencia, pues, siendo ilimitada en su esfera, es infinita en el espacio».

En lo anterior hay varias falacias. Razonar que la suposición de que no existe nada allende la conciencia, la obliga a ser ilimitada, es como argüir que tengo en el bolsillo un capital infinito, ya que todo él está hecho de centavos. Más allá de la conciencia no hay nada, equivale a decir: Cuanto acontece es de orden espiritual; una cuestión de calidad que no afecta en lo más mínimo la cantidad de sucesos cuyo enfilamiento forma el vivir.

En cuanto a la frase concluyente, es incomprensible. El espacio, según los idealistas, no existe en sí: es un fenómeno mental, como el dolor, el miedo y la visión, y siendo parte de la conciencia, no puede en sentido alguno decirse que esta hállase enclavada en él.

Prosigue Spencer: «Otra resultante es la infinitud de la conciencia en el tiempo. Concebir un límite a la conciencia en el pasado es concebir que antecediendo este límite hubo alguna otra existencia en el momento cuando aquella empezó, lo cual es contrario a la hipótesis».

A lo cual puede contestarse apuntando que la tal infinitud de tiempo no abarca necesariamente una dilatadísima duración. Suponed, con algunos afilosofados, que solo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que durara la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe. Tendríamos así una eternidad que abarcaría todo el tiempo posible y sin embargo cabría en muy escasos segundos. También los teólogos hubieron de traducir la eternidad de Dios en una duración sin principio ni fin, sin vicisitudes ni cambio, en un presente puro.

Concluye Spencer: «Faltando ajenos existires que podrían limitarla en el tiempo o en el espacio, la conciencia debe ser incondicional y absoluta. Todo en ella es autodeterminado; la continuación de un dolor, la cesación de un placer, obedecen únicamente

a condiciones impuestas por la misma conciencia». El artificio de tal argumentación descansa en el sentido instrumental, personal, casi podríamos decir mitológico, que Spencer introduce en la palabra conciencia, proceder que nada justifica...

Y con esto doy fin a mi alegato. En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.

DISCUSIÓN
[1932]

LA POESÍA GAUCHESCA

Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: «Toda mi vida». Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos. Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder en infinito; básteme la mención de *dos* causas que juzgo principales.

Quienes me han precedido en esta labor se han limitado a una: la vida pastoril que era típica de las cuchillas y de la pampa. Esa causa, apta sin duda para la amplificación oratoria y para la digresión pintoresca, es insuficiente; la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto. El *cowboy*, a pesar de los libros documentales de Will James y del insistente cinematógrafo, pesa menos en la literatura de su país que los chacareros del Middle West o que los hombres negros del Sur... Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos

Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca. Denostar (algunos lo han hecho) a Juan Cruz Varela o a Francisco Acuña de Figueroa por no haber ejercido, o inventado, esa literatura, es una necedad: sin las humanidades que representan sus odas y paráfrasis, Martín Fierro, en una pulpería de la frontera, no hubiera asesinado, cincuenta años después, al moreno. Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego. Tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque esta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo; sin embargo, no hay cultivador de ese género que no haya sido alguna vez, por su generación o las venideras, acusado de falsedad. Así, para Lugones, el *Amiato* de Ascasubi «es un pobre diablo, mezcla de filosofastro y de zumbón»; para Vicente Rossi, los protagonistas del *Fausto* son «dos chacareros chupistas y charlatanes»; Vizcacha, «un mensual anciano, maniático»; Fierro, «un fraile federal-oribista con barba y chiripá». Tales definiciones, claro está, son meras curiosidades de la inventiva; su débil y remota justificación es que todo gaucho de la literatura (todo personaje de la literatura) es, de alguna manera, el literato que lo ideó. Se ha repetido que los héroes de Shakespeare son independientes de Shakespeare; para Bernard Shaw, sin embargo «*Macbeth* es la tragedia del hombre de letras moderno, como asesino y cliente de brujas...». Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico.

Emprendo, ahora, el examen sucesivo de los poetas.

El iniciador, el Adán, es Bartolomé Hidalgo, montevideano. La circunstancia de que en 1810 fue barbero parece haber fascinado a la crítica; Lugones, que lo censura, estampa la voz «rapabarbas»; Rojas, que lo pondera, no se resigna a prescindir de «ra-

pista». Lo hace, de una plumada, payador, y lo describe en forma ascendente, con acopio de rasgos minuciosos e imaginarios; «vestido el chiripá sobre su calzoncillo abierto en cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; abierta sobre el pecho la camiseta oscura, henchida por el viento de las pampas; alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal; ennoblecida la cara barbuda por su ojo experto en las baquías de la inmensidad y de la gloria». Harto más memorables que esas licencias de la iconografía, y la sastrería, me parecen dos circunstancias, también registradas por Rojas: el hecho de que Hidalgo fue un soldado, el hecho de que, antes de inventar al capataz Jacinto Chano y al gaucho Ramón Contreras, abundó —disciplina singular en un payador— en sonetos y en odas endecasílabas. Carlos Roxlo juzga que las composiciones rurales de Hidalgo «no han sido superadas aún por ninguno de los que han descollado, imitándolo». Yo pienso lo contrario; pienso que ha sido superado por muchos y que sus diálogos, ahora, lindan con el olvido. Pienso también que su paradójica gloria radica en esa dilatada y diversa superación filial. Hidalgo sobrevive en los otros, Hidalgo es de algún modo los otros. En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho. No repetiré líneas suyas; inevitablemente incurriríamos en el anacronismo de condenarlas, usando como canon las de sus continuadores famosos. Básteme recordar que en las ajenas melodías que oiremos está la voz de Hidalgo, inmortal, secreta y modesta.

Hidalgo falleció oscuramente de una enfermedad pulmonar, en el pueblo de Morón, hacia 1823. Hacia 1841, en Montevideo, rompió a cantar, multiplicado en insolentes seudónimos, el cordobés Hilario Ascasubi. El porvenir no ha sido piadoso con él, ni siquiera justo.

Ascasubi, en vida, fue el «Béranger del Río de la Plata»; muerto, es un precursor borroso de Hernández. Ambas definiciones, como se ve, lo traducen en mero borrador —erróneo ya en el tiempo, ya en el espacio— de otro destino humano. La primera, la contemporánea, no le hizo mal: quienes la apadrinaban no carecían de una directa noción de quién era Ascasubi, y de una su-

ficiente noticia de quién era el francés; ahora, los dos conocimientos ralean. La honesta gloria de Béranger ha declinado, aunque dispone todavía de tres columnas en la *Encyclopaedia Britannica*, firmadas por nadie menos que Stevenson; y la de Ascasubi... La segunda, la de premonición o aviso del *Martín Fierro*, es una insensatez: es accidental el parecido de las dos obras, nulo el de sus propósitos. El motivo de esa atribución errónea es curioso. Agotada la edición príncipe de Ascasubi de 1872 y rarísima en librería la de 1900, la empresa La Cultura Argentina quiso facilitar al público alguna de sus obras. Razones de largura y de seriedad eligieron el *Santos Vega*, impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura. La gente, fastidiada, ahuyentada, tuvo que recurrir a ese respetuoso sinónimo de la incapacidad meritoria: el concepto de precursor. Pensarlo precursor de su declarado discípulo, Estanislao del Campo, era demasiado evidente; resolvieron emparentarlo con José Hernández. El proyecto adolecía de esta molestia, que razonaremos después: la superioridad del precursor, en esas pocas páginas ocasionales —las descripciones del amanecer, del malón— cuyo tema es igual. Nadie se demoró en esa paradoja, nadie pasó de esta comprobación evidente: la general inferioridad de Ascasubi. (Escribo con algún remordimiento; uno de los distraídos fui yo, en cierta consideración inútil sobre Ascasubi). Una liviana meditación, sin embargo, habría demostrado que postulados bien los propósitos de los dos escritores, una frecuente superioridad parcial de Aniceto era de prever. ¿Qué fin se proponía Hernández? Uno, limitadísimo: la historia del destino de Martín Fierro, referida por este. No intuimos los hechos, sino al paisano Martín Fierro contándolos. De ahí que la omisión, o atenuación del color local sea típica de Hernández. No especifica día y noche, el pelo de los caballos: afectación que en nuestra literatura de ganaderos tiene correlación con la británica de especificar los aparejos, los derroteros y las maniobras, en su literatura del mar, pampa de los ingleses. No silencia la realidad, pero solo se refiere a ella en función del carácter del héroe. (Lo mismo, con el ambiente marinero, hace Joseph Conrad). Así, los muchos bailes que necesariamente figuran en su relato no son nunca descritos. Ascasubi, en cambio, se propone la intuición directa del baile, del juego discontinuo de los cuerpos que se están entendiendo (*Paulino Lucero*, p. 204):

Sacó luego a su aparcera
la Juana Rosa a bailar
y entraron a menudiar
media caña y caña entera.
¡Ah, china! si la cadera
del cuerpo se le cortaba,
pues tanto lo mezquinaba
en cada dengue que hacía,
que medio se le perdía
cuando Lucero le entraba.

Y esta otra décima vistosa, como baraja nueva (*Aniceto el Gallo*, p. 176):

Velay Pilar, la Porteña
linda de nuestra campaña,
bailando la media caña:
vean si se desempeña
y el garbo con que desdeña
los entros de ese gauchito,
que sin soltar el ponchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:
¡mi alma! yo soy compadrito.

Es iluminativo también cotejar la noticia de los malones que hay en el *Martín Fierro* con la inmediata presentación de Ascasubi. Hernández (*La vuelta*, canto 4) quiere destacar el horror juicioso de Fierro ante la desatinada depredación; Ascasubi (*Santos Vega*, XIII), las leguas de indios que se vienen encima:

Pero al invadir la Indiada
se siente, porque a la fija
del campo la sabandija
huye delante asustada
y envueltos en la manguiada
vienen perros cimarrones,
zorros, avestruces, liones,

gamas, liebres y venaos
y cruzan atribulaos
por entre las poblaciones.
Entonces los ovejeros
coliando bravos torean
y también revolotean
gritando los teruteros;
pero, eso sí, los primeros
que anuncian la novedá
con toda segurida
cuando los pampas avanzan
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá! ¡chajá!
Y atrás de esas madrigueras
que los salvajes espantan,
campo ajuera se levantan
como nubes, polvaredas
preñadas todas enteras
de pampas desmelenaos
que al trote largo apuraos,
sobre los potros tendidos
cargan pegando alaridos
y en media luna formaos.

Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria, destacada por Oyuela y por Rojas. Este (*Obras*, IX, p. 671) imagina la desazón que sus payadas bárbaras produjeron, sin duda, en don Juan Manuel y recuerda el asesinato, dentro de la plaza sitiada de Montevideo, de Florencio Varela. El caso es incomparable: Varela, fundador y redactor de *El Comercio del Plata*, era persona internacionalmente visible; Ascasubi, payador incesante, se reducía a improvisar los versos caseros del lento y vivo truco del sitio.

Ascasubi, en la bélica Montevideo, cantó un odio feliz. El *facit indignatio versum* de Juvenal no nos dice la razón de su estilo; tajeador a más no poder, pero tan desaforado y cómodo en las injurias que parece una diversión o una fiesta, un gusto de vistear. Eso deja entrever una suficiente décima de 1849 (*Paulino Lucero*, p. 336):

Señor patrón, allá va
esa carta ¡de mi flor!
con la que al Restaurador
le retruco desde acá.
Si usté la lé, encontrará
a lo último del papel
cosas de que nuestro aquel
allá también se reirá;
porque a decir la verdá
es gaucho don Juan Manuel.

Pero contra ese mismo Rosas, tan gaucho, moviliza bailes que parecen evolucionar como ejércitos. Vuelva a serpear y a resonar esta primera vuelta de su *media caña del campo, para los libres:*

Al potro que en diez años
naides lo ensilló,
don Frutos en Cagancha
se le acomodó,
y en el repaso
le ha pegado un rigor
superiorazo.
Querelos mi vida —a los Orientales
que son domadores— sin dificultades.
¡Que viva Rivera! ¡que viva Lavalle!
Tenémelo a Rosas... que no se desmaye.
Media caña,
a campaña,
Caña entera,
como quiera.
Vamos a Entre Ríos, que allá está Badana,
a ver si bailamos esta Media Caña:
que allá está Lavalle tocando el violín,
y don Frutos quiere seguirla hasta el fin.
Los de Cagancha
se le afirman al diablo
en cualquier cancha.

Copio, también, esta peleadora felicidad (*Paulino Lucero*, p. 58):

Vaya un cielito rabioso
cosa linda en ciertos casos
en que anda un hombre ganoso
de divertirse a balazos.

Coraje florido, gusto de los colores límpidos y de los objetos precisos, pueden definir a Ascasubi. Así, en el principio del *Santos Vega:*

El cual iba pelo a pelo
en un potrillo bragao,
flete lindo como un dao
que apenas pisaba el suelo
de livianito y delgao.

Y esta mención de una figura (*Aniceto el Gallo*, p. 147):

Velay la estampa del Gallo
que sostiene la bandera
de la Patria verdadera
del Veinticinco de Mayo.

Ascasubi, en *La refalosa*, presenta el pánico normal de los hombres en trance de degüello; pero razones evidentes de fecha le prohibieron el anacronismo de practicar la única invención literaria de la guerra de 1914; el patético tratamiento del miedo. Esa invención —paradójicamente preludiada por Rudyard Kipling, tratada luego con delicadeza por Sheriff y con buena insistencia periodística por el concurrido Remarque— les quedaba todavía muy a trasmano a los hombres de 1850.

Ascasubi peleó en Ituzaingó, defendió las trincheras de Montevideo, peleó en Cepeda, y dejó en versos resplandecientes sus días. No hay el arrastre de destino en sus líneas que hay en el *Martín Fierro;* hay esa despreocupada, dura inocencia de los hombres de acción, huéspedes continuos de la aventura y nunca del asombro. Hay también su buena zafadurría, porque su destino era

la guitarra insolente del compadrito y los fogones de la tropa. Hay asimismo (virtud correlativa de ese vicio y también popular) la felicidad prosódica; el verso baladí que por la sola entonación ya está bien.

De los muchos seudónimos de Ascasubi, Aniceto el Gallo fue el más famoso; acaso el menos agraciado, también. Estanislao del Campo, que lo imitaba, eligió el de Anastasio el Pollo. Ese nombre ha quedado vinculado a una obra celebérrima: el *Fausto*. Es sabido el origen de ese afortunado ejercicio; Groussac, no sin alguna inevitable perfidia, lo ha referido así: «Estanislao del Campo, oficial mayor del gobierno provincial, tenía ya despachados sin gran estruendo muchos expedientes en versos de cualquier metro y jaez, cuando por agosto del 66, asistiendo a una exhibición del *Fausto* de Gounod en el Colón, ocurriole fingir, entre los espectadores del paraíso, al gaucho Anastasio, quien luego refería a un aparcero sus impresiones, interpretando a su modo las fantásticas escenas. Con un poco de vista gorda al argumento, la parodia resultaba divertidísima, y recuerdo que yo mismo festejé en la *Revista Argentina* la reducción para guitarra, de la aplaudida partitura... Todo se juntaba para el éxito; la boga extraordinaria de la ópera, recién estrenada en Buenos Aires; el sesgo cómico del "pato" entre el diablo y el doctor, el cual, así parodiado, retrotraía el drama, muy por encima del poema de Goethe, hasta sus orígenes populares y medievales; el sonsonete fácil de las redondillas, en que el trémolo sentimental alternaba diestramente con los puñados de sal gruesa; por fin, en aquellos años de criollismo triunfante, el sabor a mate cimarrón del diálogo gauchesco, en que retozaba a su gusto el hijo de la pampa, si no tal cual fuera jamás en la realidad, por lo menos como lo habían compuesto y "convencionalizado" cincuenta años de mala literatura».

Hasta aquí, Groussac. Nadie ignora que ese docto escritor creía obligatorio el desdén en su trato con meros sudamericanos; en el caso de Estanislao del Campo (a quien, inmediatamente después, llama «payador de bufete»), agrega a ese desdén una impostura o, por lo menos, una supresión de la verdad. Pérfidamente lo define como empleado público; minuciosamente olvida que se batió en el sitio de Buenos Aires, en la batalla de Cepeda, en Pavón y en la revolución del 74. Uno de mis abuelos, unitario, que militó con él, solía recordar que Del Campo vestía el uniforme

de gala para entrar en batalla y que saludó, puesta la diestra en el quepí, las primeras balas de Pavón.

El *Fausto* ha sido muy diversamente juzgado. Calixto Oyuela, nada benévolo con los escritores gauchescos, lo ha calificado de joya. Es un poema que, al igual de los primitivos, podría prescindir de la imprenta, porque vive en muchas memorias. En memorias de mujeres, singularmente. Ello no importa una censura; hay escritores de indudable valor —Marcel Proust, D. H. Lawrence, Virginia Woolf— que suelen agradar a las mujeres más que a los hombres... Los detractores del *Fausto* lo acusan de ignorancia y de falsedad. Hasta el pelo del caballo del héroe ha sido examinado y reprobado. En 1896, Rafael Hernández —hermano de José Hernández— anota: «Ese parejero es de color *overo rosado*, justamente el color que no ha dado jamás un parejero, y conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores»; en 1916 confirma Lugones: «Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos». También han sido condenados los versos últimos de la famosa décima inicial:

Capaz de llevar un potro
a sofrenarlo en la luna.

Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno, sino bocado, y que sofrenar el caballo «no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso». Lugones confirma, o transcribe: «Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Esta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera».

Yo me declaro indigno de terciar en esas controversias rurales; soy más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a confesar que aunque los gauchos de más firme ortodoxia menosprecien el pelo overo rosado, el verso

En un overo rosao

sigue —misteriosamente— agradándome. También se ha censurado que un rústico pueda comprender y narrar el argumento de

una ópera. Quienes así lo hacen, olvidan que todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro.

Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en este mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema. Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que el *Fausto* presenta; yo tengo para mí que la mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad. Lo esencial es el diálogo, es la clara amistad que trasluce el diálogo. No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece —como el tango, como el truco, como Irigoyen— a la mitología argentina.

Más cerca de Ascasubi que de Estanislao del Campo, más cerca de Hernández que de Ascasubi, está el autor que paso a considerar: Antonio Lussich. Que yo sepa, solo circulan dos informes de su obra, ambos insuficientes. Copio íntegro el primero, que bastó para incitar mi curiosidad. Es de Lugones y figura en la página 189 de *El payador.*

«Don Antonio Lussich, que acababa de escribir un libro felicitado por Hernández, *Los tres gauchos orientales*, poniendo en escena tipos gauchos de la revolución uruguaya llamada *campaña de Aparicio*, diole, a lo que parece, el oportuno estímulo. De haberle enviado esa obra, resultó que Hernández tuviera la feliz ocurrencia. La obra del señor Lussich apareció editada en Buenos Aires por la imprenta de la *Tribuna* el 14 de junio de 1872. La carta con que Hernández felicitó a Lussich, agradeciéndole el envío del libro, es del 20 del mismo mes y año. *Martín Fierro* apareció en diciembre. Gallardos y generalmente apropiados al lenguaje y peculiaridades del campesino, los versos del señor Lussich formaban cuartetas, redondillas, décimas y también aquellas sextinas de payador que Hernández debía adoptar como las más típicas».

El elogio es considerable, máxime si atendemos al propósito nacionalista de Lugones, que era exaltar el *Martín Fierro* y a su reprobación incondicional de Bartolomé Hidalgo, de Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Ricardo Gutiérrez, de Echeverría. El otro informe, incomparable de reserva y de longitud, consta en la *Historia crítica de la literatura uruguaya* de Carlos Roxlo. «La musa»

de Lussich, leemos en la página 242 del segundo tomo, «es excesivamente desaliñada y vive en calabozo de prosaísmos; sus descripciones carecen de luminosa y pintoresca policromía».

El mayor interés de la obra de Lussich es su anticipación evidente del inmediato y posterior *Martín Fierro.* La obra de Lussich profetiza, siquiera de manera esporádica, los rasgos diferenciales del *Martín Fierro:* bien es verdad que el trato de este último les da un relieve extraordinario que en el texto original acaso no tienen.

El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del *Martín Fierro* que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Entre *amargo y amargo,* tres veteranos cuentan las patriadas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi, son las que prefiguran el *Martín Fierro,* ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras.

Prodigaré las citas, pues he podido comprobar que la obra de Lussich es, virtualmente, inédita.

Vaya como primera transcripción el desafío de estas décimas:

Pero me llaman matrero
pues le juyo a la catana,
porque ese toque de diana
en mi oreja suena fiero;
libre soy como el pampero
y siempre libre viví,
libre fui cuando salí
dende el vientre de mi madre
sin más perro que me ladre
que el destino que corrí...
Mi envenao tiene una hoja
con un letrero en el lomo
que dice: cuando yo asomo
es pa que alguno se encoja.
Solo esta cintura afloja
al disponer de mi suerte,
con él yo siempre fui juerte

y altivo como el lión;
no me salta el corazón
ni le recelo a la muerte.
Soy amacho tirador,
enlazo lindo y con gusto;
tiro las bolas tan justo
que más que acierto es primor.
No se encuentra otro mejor
pa rebolear una lanza,
soy mentao por mi pujanza;
como valor, juerte y crudo
el sable a mi empuje rudo
¡jué pucha! que hace matanza.

Otros ejemplos, esta vez con su correspondencia inmediata o conjetural. Dice Lussich:

Yo tuve ovejas y hacienda;
caballos, casa y manguera;
mi dicha era verdadera
¡hoy se me ha cortao la rienda!
Carchas, majada y querencia
volaron con la patriada,
y hasta una vieja enramada
¡que cayó... supe en mi ausencia!
La guerra se lo comió
y el rastro de lo que jué
será lo que encontraré
cuando al pago caiga yo.

Dirá Hernández:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer
pero empecé a padecer.
me echaron a la frontera
¡y qué iba a hallar al volver!
tan solo hallé la tapera.

Dice Lussich:

Me alcé con tuito el apero,
freno rico y de coscoja,
riendas nuevitas en hoja
y trensadas {sic} con esmero;
una carona de cuero
de vaca, muy bien curtida;
hasta una manta fornida
me truje de entre las carchas,
y aunque el chapiao no es pa marchas
lo chanté al pingo en seguida.
Hice sudar al bolsillo
porque nunca fui tacaño:
traiba un gran poncho de paño
que me alcanzaba al tobillo
y un machazo cojinillo
pa descansar mi osamenta;
quise pasar la tormenta
guarecido de hambre y frío
sin dejar del pilcherío
ni una argolla ferrugienta.
Mis espuelas macumbé,
mi rebenque con virolas,
rico facón, güeñas bolas,
manea y bosal {sic} saqué.
Dentro el tirador dejé
diez pesos en plata blanca
pa allegarme a cualquier banca
pues al naipe tengo apego,
y a más presumo en el juego
no tener la mano manca.
Copas, fiador y pretal,
estribos y cabezadas
con nuestras armas bordadas,
de la gran Banda Oriental.
No he güelto a ver otro igual
recao tan cumpa y paquete
¡ahijuna! encima del flete

como un sol aquello era
¡ni recordarlo quisiera!
pa qué si es al santo cuete.
Monté un pingo barbiador
como una luz de ligero
¡pucha, si pa un entrevero
era cosa superior!
Su cuerpo daba calor
y el herraje que llevaba
como la luna brillaba
al salir tras de una loma.
Yo con orgullo y no es broma
en su lomo me sentaba.

Dirá Hernández:

Yo llevé un moro de número
¡sobresaliente el matucho!
con él gané en Ayacucho
más plata que agua bendita.
Siempre el gaucho necesita
un pingo pa fiarle un pucho.
Y cargué sin dar más güeltas
con las prendas que tenía;
jergas, poncho, cuanto había
en casa, tuito lo alcé.
A mi china la dejé
media desnuda ese día.
No me faltaba una guasca;
esa ocasión eché el resto:
bozal, maniador, cabresto,
lazo, bolas y manea.
¡El que hoy tan pobre me vea
tal vez no creerá todo esto!

Dice Lussich:

Y ha de sobrar monte o sierra
que me abrigue en su guarida,

que ande la fiera se anida
también el hombre se encierra.

Dirá Hernández:

Así es que al venir la noche
iba a buscar mi guarida.
Pues anda el tigre se anida
también el hombre lo pasa.
y no quería que en las casas
me rodiara la partida.

Se advierte que en octubre o noviembre de 1872, Hernández estaba [illegible] de los versos que en junio del mismo año le dedicó el amigo Lussich. Se advertirá también la concisión del estilo de Hernández, y su ingenuidad voluntaria. Cuando Fierro enumera: *hijos, hacienda y mujer*, o exclama, luego de mencionar unos tientos:

¡El que hoy tan pobre me ve
tal vez no creerá todo esto!

sabe que los lectores urbanos no dejarán de agradecer esas simplicidades. Lussich, más espontáneo o atolondrado, no procede jamás de ese modo. Sus ansiedades literarias eran de otro orden, y solían parar en imitaciones de las ternuras más insidiosas del *Fausto*:

Yo tuve un nardo una vez
y lo acariciaba tanto
que su purísimo encanto
duró lo menos un mes.
Pero ¡ay! una hora de olvido
secó hasta su última hoja.
Así también se deshoja
la ilusión de un bien perdido.

En la segunda parte, que es de 1879, esas imitaciones alternan con otras facsimilares del *Martín Fierro*, como si reclamara lo suyo don Antonio Lussich.

Huelgan otras confrontaciones. Bastan las anteriores, creo, para justificar esta conclusión: los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético.

Llego a la obra máxima, ahora: el *Martín Fierro.*

Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidades. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro:* una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica. La primera es la tradicional: su prototipo está en la incompetencia benévola de los sueltos de periódicos y de las cartas que usurpan el cuaderno de la edición popular, sus continuadores son insignes y de los otros. Inconscientes disminuidores de lo que alaban, no dejan nunca de celebrar en el *Martín Fierro* la falta de retórica: palabra que les sirve para nombrar la retórica deficiente —lo mismo que si emplearan *arquitectura* para significar la intemperie, los derrumbes y las demoliciones—. Imaginan que un libro puede no pertenecer a las letras: el *Martín Fierro* les agrada contra el arte y contra la inteligencia. El entero resultado de su labor cabe en estas líneas de Rojas: «Tanto valiera repudiar el arrullo de la paloma porque no es un madrigal o la canción del viento porque no es una oda. Así esta pintoresca payada se ha de considerar en la rusticidad de su forma y en la ingenuidad de su fondo como una voz elemental de la naturaleza».

La segunda —la del hiperbólico elogio— no ha realizado hasta hoy sino el sacrificio inútil de sus «precursores» y una forzada igualación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca. Al hablar del coronel Ascasubi, he discutido la primera de esas actividades; de la segunda, básteme referir que su perseverante método es el de pesquisar versos contrahechos o ingratos en las epopeyas antiguas —como si las afinidades en el error fueran probatorias—. Por lo demás, todo ese operoso manejo deriva de una superstición: presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros. La estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria, con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Tucumán y de Ituzaingó, en las andanzas de

un cuchillero de 1870. Oyuela (*Antología poética hispanoamericana*, tomo tercero, notas) ha desbaratado ya ese complot. «El asunto del *Martín Fierro*», anota, «no es propiamente *nacional*, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida. Trátase en él de las dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho, *en el último tercio del siglo anterior*, en la época de la decadencia y próxima desaparición de este tipo local y transitorio nuestro, ante una organización social que lo aniquila, contadas o cantadas por el mismo protagonista».

La tercera distrae con mejores tentaciones. Afirma con delicado error, por ejemplo, que el *Martín Fierro* es una presentación de la pampa. El hecho es que a los hombres de la ciudad, la campaña solo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles. Es el procedimiento de las novelas de aprendizaje pampeano, *The Purple Land* (1885) de Hudson, y *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, cuyos protagonistas van identificándose con el campo. No es el procedimiento de Hernández, que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos—. Alguien querrá oponerme estos versos, y los precedidos por ellos:

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía,
y sus hijos y mujer.
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días.

El tema, entiendo, no es la miserable edad de oro que nosotros percibiríamos; es la destitución del narrador, su presente nostalgia.

Rojas solo deja lugar en el porvenir para el estudio filológico del poema —vale decir, para una discusión melancólica sobre la palabra *cantra* o *cantramilla*, más adecuada a la infinita duración del Infierno que al plazo relativamente efímero de nuestra vida—. En ese particular, como en todos, una deliberada subordinación del color local es típica de *Martín Fierro*. Comparado con el de los «precursores», su léxico parece rehuir los rasgos diferenciales del

lenguaje del campo, y solicitar el *sermo plebeius* común. Recuerdo que de chico pudo sorprenderme su sencillez, y que me pareció de compadre criollo, no de paisano. El *Fausto* era mi norma de habla rural. Ahora —con algún conocimiento de la campaña— el predominio del soberbio cuchillero de pulpería sobre el paisano reservado y solícito, me parece evidente, no tanto por el léxico manejado, cuanto por las repetidas bravatas y el acento agresivo.

Otro recurso para descuidar el poema lo ofrecen los proverbios. Esas lástimas —según las califica definitivamente Lugones— han sido consideradas más de una vez parte sustantiva del libro. Inferir la ética del *Martín Fierro*, no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades foráneas que lo epilogan, es una distracción que solo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar. Prefiero ver en esas prédicas meras verosimilitudes o marcas del estilo directo. Creer en su valor nominal es obligarse infinitamente a contradicción. Así, en el canto VII de *La ida* ocurre esta copla que lo significa entero al paisano:

Limpié el facón en los pastos,
desaté mi redomón,
monté despacio,
y salí al tranco
pa el cañadón.

No necesito restaurar la perdurable escena: el hombre sale de matar, resignado. El mismo hombre que después nos quiere servir esta moralidad:

La sangre que se redama
no se olvida hasta la muerte.
La impresión es de tal suerte
que a mi pesar, no lo niego,
cai como gotas de juego
en la alma del que la vierte.

La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar. (El inglés conoce la locución *kill his*

man, cuya directa versión es *matar a su hombre*, descífrese *matar al hombre que tiene que matar todo hombre*). «Quién no debía una muerte en mi tiempo», le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad. No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: «Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio».

Arribo, así, por eliminación de los percances tradicionales, a una directa consideración del poema. Desde el verso decidido que lo inaugura, casi todo él está en primera persona: hecho que juzgo capital. Fierro cuenta su historia, a partir de la plena edad viril, tiempo en que el hombre *es*, no dócil tiempo en que lo está buscando la vida. Eso algo nos defrauda: no en vano somos lectores de Dickens, inventor de la infancia, y preferimos la morfología de los caracteres a su adultez. Queríamos saber cómo se llega a ser Martín Fierro...

¿Qué intención la de Hernández? Contar la historia de Martín Fierro, y en esa historia, su carácter. Sirven de prueba todos los episodios del libro. El *cualquiera tiempo pasado*, normalmente *mejor*, del canto II, es la verdad del sentimiento del héroe, no de la desolada vida de las estancias en el tiempo de Rosas. La fornida pelea con el negro, en el canto VII, no corresponde ni a la sensación de pelear ni a las momentáneas luces y sombras que rinde la memoria de un hecho, sino al paisano Martín Fierro contándola. (En la guitarra, como solía cantarla a media voz Ricardo Güiraldes, como el chacareo del acompañamiento recalca bien su intención de triste coraje). Todo lo corrobora; básteme destacar algunas estrofas. Empiezo por esta comunicación total de un destino:

Había un gringuito cautivo
que siempre hablaba del barco
y lo ahugaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
como potrillito zarco.

Entre las muchas circunstancias de lástima —atrocidad e inutilidad de esa muerte, recuerdo verosímil del barco, rareza de que venga a ahogarse a la pampa quien atravesó indemne el mar—, la eficacia máxima de la estrofa está en esa posdata o adición patéti-

ca del recuerdo: *tenía los ojos celestes como potrillito zarco,* tan significativa de quien supone ya contada una cosa, y a quien le restituye la memoria una imagen más. Tampoco en vano asumen la primera persona estas líneas:

De rodillas a su lao
yo lo encomendé a Jesús.
Faltó a mis ojos la luz,
tuve un terrible desmayo.
Caí como herido del rayo
cuando lo vi muerto a Cruz.

Cuando lo vio muerto a Cruz, Fierro, por un pudor de la pena, da por sentado el fallecimiento del compañero, finge haberlo mostrado.

Esa postulación de una realidad me parece significativa de todo el libro. Su tema —lo repito— no es la imposible presentación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte que de ellos puede rescatar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos. Ese vaivén impide la declaración de algunos detalles: no sabemos, por ejemplo, si la tentación de azotar a la mujer del negro asesinado es una brutalidad de borracho o —eso preferiríamos— una desesperación del aturdimiento, y esa perplejidad de los motivos lo hace más real. En esta discusión de episodios me interesa menos la imposición de una determinada tesis que este convencimiento central: la índole novelística del *Martín Fierro,* hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro:* única definición que puede trasmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha. Esta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Zola, el de Butler, el de Flaubert, el de Dickens. Cito esos nombres evidentes, pero prefiero unir al de nuestro criollo el de otro americano, también de vida en que abundaron el azar y el recuerdo, el íntimo, insospechado Mark Twain de *Huckleberry Finn.*

Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica —metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes— no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son.

LA SUPERSTICIOSA ÉTICA DEL LECTOR

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. (Ejemplos normativos de esa charlatanería de la brevedad, de ese frenesí sentencioso, pueden buscarse en la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet*, o del Polonio natural, Baltasar Gracián). Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también. Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.

Tan recibida es esta superstición que nadie se atreverá a admitir ausencia de estilo, en obras que lo tocan, máxime si son clásicas. No hay libro bueno sin su atribución estilística, de la que nadie puede prescindir —excepto su escritor—. Séanos ejemplo el *Quijote.* La crítica española, ante la probada excelencia de esa novela, no ha querido pensar que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico, y le atribuye dones de estilo, que a muchos parecerán misteriosos. En verdad, basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián —tan laudativa de otras prosas que narran, como la del *Guzmán de Alfarache*— no se resuelve a acordarse de *Don Quijote.* Quevedo versifica en broma su muerte y se olvida de él. Se objetará que los dos ejemplos son negativos; Leopoldo Lugones, en nuestro tiempo, emite un juicio explícito: «El estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción, ese fue el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor» (*El imperio jesuítico,* p. 59). También nuestro Groussac: «Si han de describirse las cosas como son, deberemos confesar que una buena mitad de la obra es de forma por demás floja y desaliñada, la cual harto justifica lo del *humilde idioma* que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruman, sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa» (*Crítica literaria,* p. 41). Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievski o de Montaigne o de Samuel Butler.

Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección. No hay un escritor métrico, por casual y nulo

que sea, que no haya cincelado (el verbo suele figurar en su conversación) su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar. Se trata de un soneto sin ripios, generalmente, pero que es un ripio todo él: es decir, un residuo, una inutilidad. Esa falacia en perduración *(sir* Thomas Browne: *Urn Burial)* ha sido formulada y recomendada por Flaubert en esta sentencia: «La corrección (en el sentido más elevado de la palabra) obra con el pensamiento lo que obraron las aguas de la Estigia con el cuerpo de Aquiles: lo hacen invulnerable e indestructible» (*Correspondance.* II, p. 199). El juicio es terminante, pero no ha llegado hasta mí ninguna experiencia que lo confirme. (Prescindo de las virtudes tónicas de la Estigia; esa reminiscencia infernal no es un argumento, es un énfasis). La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página «perfecta» es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del *Quijote* que los ansiosos artificios verbales del estilista.

Yo no quisiera que la moralidad de esta comprobación fuera entendida como de desesperación o nihilismo. Ni quiero fomentar negligencias ni creo en una mística virtud de la frase torpe y del epíteto chabacano. Afirmo que la voluntaria emisión de esos dos o tres agrados menores —distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección o el hipérbaton— suele probarnos que la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación: certeza que los orígenes judiciales de la

retórica y los musicales del canto nos escondieron siempre. La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —*único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado*— son del comercio habitual de *todo* escritor. No piensan que decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirla del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y que así la siente el lector. Sus imprudencias causan una depreciación del idioma. Así ocurre en francés, cuya locución *Je suis navré* suele significar *No iré a tomar el té con ustedes*, y cuyo *aimer* ha sido rebajado a *gustar*. Ese hábito hiperbólico del francés está en su lenguaje escrito asimismo: Paul Valéry, héroe de la lucidez que organiza, traslada unos olvidables y olvidados renglones de Lafontaine y asevera de ellos (contra alguien): *ces plus beaux vers du monde* (*Variété*, 84).

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.

Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.

1930

LA POSTULACIÓN DE LA REALIDAD

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no producen la menor convicción; yo desearía, para eliminar los de Croce, una sentencia no menos educada y mortal. La de Hume no me sirve, porque la diáfana doctrina de Croce tiene la facultad de persuadir, aunque esta sea la única. Su defecto es ser inmanejable; sirve para cortar una discusión, no para resolverla.

Su fórmula —recordará mi lector— es la identidad de lo estético y de lo expresivo. No la rechazo, pero quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo. El hecho no ha sido considerado hasta ahora; me explicaré.

El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico:* entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes). El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos. Escribe, por ejemplo: «Después de la partida de los godos y la separación del ejército aliado, Atila se maravilló del vasto silencio que reinaba sobre los campos de Châlons: la sospecha de una estratagema hostil lo demoró unos días dentro del círculo de sus carros, y su retravesía del Rin confesó la postrer victoria lograda en nombre del imperio occidental. Meroveo y sus francos, observando una distancia prudente y magnificando la opinión de su número con los muchos

fuegos que encendían cada noche, siguieron la retaguardia de los hunos hasta los confines de Turingia. Los de Turingia militaban en las fuerzas de Atila: atravesaron, en el avance y en la retirada, los territorios de los francos: cometieron tal vez entonces las atrocidades que fueron vindicadas unos ochenta años después, por el hijo de Clovis. Degollaron a sus rehenes: doscientas doncellas fueron torturadas con implacable y exquisito furor; sus cuerpos fueron descuartizados por caballos indómitos, o aplastados sus huesos bajo el rodar de los carros, y sus miembros insepultos fueron abandonados en los caminos como una presa para perros y buitres». (Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire,* XXXV). Basta el inciso «Después de la partida de los godos» para percibir el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; estas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en conceptos. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes. Copio un segundo párrafo, ya casi abusivo, de este último: «Finalmente a Lotario le pareció que era menester en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba». (*Quijote,* I, capítulo 34).

Pasajes como los anteriores forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna. Repudiarlos para no incomodar a una fórmula, sería inconducente y ruinoso. Dentro de su notoria ineficacia, son eficaces; falta resolver esa contradicción.

Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido. Es admirable que la primera noticia de Utopía que nos dé Thomas More, sea su perpleja ignorancia de la «verdadera» longitud de uno de sus puentes...

Releo, para mejor investigación de lo clásico, el párrafo de Gibbon, y doy con una casi imperceptible y ciertamente inocua metáfora, la del reinado del silencio. Es un proyecto de expresión —ignoro si malogrado o feliz— que no parece condecir con el estricto desempeño legal del resto de su prosa. Naturalmente, la justifica su invisibilidad, su índole ya convencional. Su empleo nos permite definir otra de las marcas del clasicismo: la creencia de que una vez fraguada una imagen, esta constituye un bien público. Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola. Los sorprendentes defensores de Góngora la vindicaban de la imputación de innovar —mediante la prueba documental de la buena ascendencia erudita de sus metáforas—. El hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido por ellos. Ahora, todos estamos tan absortos en él, que el hecho de negarlo o de descuidarlo es solo una de tantas habilidades para «ser personal». En lo que se refiere a la tesis de que el lenguaje poético debe ser uno, cabe señalar su evanescente resurrección de parte de Arnold, que propuso reducir el vocabulario de los traductores homéricos al de la *Authorized Version* de la Escritura, sin otro alivio que la intercalación eventual de algunas libertades de Shakespeare. Su argumento era el poderío y la difusión de las palabras bíblicas...

La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. No inquiero ilustraciones: todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito.

La postulación clásica de la realidad puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan. (Salvadas unas incómodas alegorías, el supracitado texto de Cervantes no es mal ejemplo de ese modo primero y espontáneo de los procedimientos clásicos). El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. No sé de mejor ilustración que la apertura del fragmento heroico de Tennyson, *Morte d'Arthur*, que reproduzco en desentonada prosa española, por el interés de su técnica. Vierto literalmente: «Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido *sir* Bediver lo alzó, *sir* Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el océano; del otro lado, un agua grande, y la luna era llena». Tres veces ha postulado esa narración una realidad más compleja: la primera, mediante el artificio gramatical del adverbio *así*; la segunda y mejor, mediante la manera incidental de trasmitir un hecho: *porque su herida era profunda*; la tercera, mediante la inesperada adición de *y la luna era llena*. Otra eficaz ilustración de ese método la proporciona Morris, que después de relatar el mítico rapto de uno de los remeros de Jasón por las ligeras divinidades de un río, cierra de este modo la historia: «El agua ocultó a las sonrojadas ninfas y al despreocupado hombre dormido. Sin embargo, antes de perderlos el agua, una atravesó corriendo aquel prado y recogió del pasto la lanza con moharra de bronce, el escudo claveteado y redondo, la espada con el puño de marfil y la cota de mallas, y luego se arrojó a la corriente. Así, quién podrá contar esas cosas, salvo que el viento las contara o el pájaro que desde el

cañaveral las vio y escuchó». Este testimonio final de seres no mentados aún, es lo que nos importa.

El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial. Sirva de ejemplo cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de don Ramiro:* ese aparatoso «caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes», tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces. He declarado un ejemplo corto, lineal, pero sé de dilatadas obras —las rigurosas novelas imaginativas de Wells[1], las exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe— que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos. Es método admirable y difícil, pero su aplicabilidad general lo hace menos estrictamente literario que los dos anteriores, y en particular que el segundo. Este suele funcionar a pura sintaxis, a pura destreza verbal. Pruébenlo estos versos de Moore:

Je suis ton amant, et la blonde
Gorge tremble sous mon baiser,

---

[1] Así *El hombre invisible.* Ese personaje —un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres— acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no aflebren la ciudad. Un revólver, en su transparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir como con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de Londres. Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, *para que no vean que es invisible.* Descubierto, inicia en un villorrio de tierra adentro un miserable Reino del Terror. Hiere, para que lo respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan.

Otro ejemplo habilísimo de fantasmagoría circunstancial es el cuento de Kipling «The Finest Story in the World», de su recopilación de 1893 *Many Inventions.*

cuya virtud reside en la transición de pronombre posesivo a artículo determinado, en el empleo sorprendente de *la*. Su reverso simétrico está en la siguiente línea de Kipling:

Little they trust to sparrow — dust that stop the seal in his sea!

Naturalmente, *his* está regido por *seal*. *Que detienen a la foca en su mar.*

1931

LA DURACIÓN DEL INFIERNO

Especulación que ha ido fatigándose con los años, la del Infierno. Lo descuidan los mismos predicadores, desamparados tal vez de la pobre, pero servicial, alusión humana, que las hogueras eclesiásticas del Santo Oficio eran en este mundo: tormento temporal sin duda, pero no indigno dentro de las limitaciones terrenas, de ser una metáfora del inmortal, del perfecto dolor sin destrucción, que conocerán para siempre los herederos de la ira divina. Sea o no satisfactoria esta hipótesis, no es discutible una lasitud general en la propaganda de ese establecimiento. (Nadie se sobresalte aquí: la voz *propaganda* no es de genealogía comercial, sino católica; es una reunión de los cardenales). En el siglo II, el cartaginés Tertuliano podía imaginarse el Infierno y prever su operación con este discurso: «Os agradan las representaciones; esperad la mayor, el Juicio Final. Qué admiración en mí, qué carcajadas, qué celebraciones, qué júbilo, cuando vea tantos reyes soberbios y dioses engañosos doliéndose en la prisión más ínfima de la tiniebla; tantos magistrados que persiguieron el nombre del Señor, derritiéndose en hogueras más feroces que las que azuzaron jamás contra los cristianos; tantos graves filósofos ruborizándose en las rojas hogueras con sus auditores ilusos; tantos aclamados poetas temblando no ante el tribunal de Midas, sino de Cristo; tantos actores trágicos, más elocuentes ahora en la manifestación de un tormento tan genuino...» (*De spectaculis*. 30; cita y versión de Gibbon). El mismo Dante, en su gran tarea de prever en modo anecdótico

algunas decisiones de la divina Justicia relacionadas con el norte de Italia, ignora un entusiasmo igual. Después, los infiernos literarios de Quevedo —mera oportunidad chistosa de anacronismos— y de Torres Villarroel —mera oportunidad de metáforas— solo evidenciarán la creciente usura del dogma. La decadencia del Infierno está en ellos casi como en Baudelaire, ya tan incrédulo de los imperecederos tormentos que simula adorarlos. (Una etimología significativa deriva el inocuo verbo francés *gêner* de la poderosa palabra de la Escritura *gehenna*).

Paso a considerar el Infierno. El distraído artículo pertinente del *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* es de lectura útil, no por sus menesterosas noticias o por su despavorida teología de sacristán, sino por la perplejidad que se le entrevé. Empieza por observar que la noción de Infierno no es privativa de la Iglesia católica, precaución cuyo sentido intrínseco es: «No vayan a decir los masones que esas brutalidades las introdujo la Iglesia», pero se acuerda acto continuo de que el Infierno es dogma, y añade con algún apuro: «Gloria inmarcesible es del cristianismo atraer hacia sí cuantas verdades se hallaban esparcidas entre las falsas religiones». Sea el Infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder. No me refiero a la mitología simplicísima de conventillo —estiércol, asadores, fuego y tenazas— que ha ido vegetando a su pie y que todos los escritores han repetido, con deshonra de su imaginación y de su decencia[1]. Hablo de la estricta noción —*lugar de castigo eterno para los malos*— que constituye el dogma sin otra obligación que la de ubicarlo *in loco reali*, en un lugar preciso, y *a beatorum sede distincto*, diverso del que habitan los elegidos. Imaginar lo contrario, sería siniestro. En el capítulo quincuagésimo de su *Historia*, Gibbon quiere restarle maravilla al Infierno y escribe

[1] Sin embargo, el *amateur* de infiernos hará bien en no descuidar estas infracciones honrosas: el Infierno sabiano, cuyos cuatro vestíbulos superpuestos admiten hilos de agua sucia en el piso, pero cuyo recinto principal es dilatado, polvoriento, sin nadie; el Infierno de Swedenborg, cuya lobreguez no perciben los condenados, que han rechazado el cielo; el Infierno de Bernard Shaw (*Man and Superman*, pp. 86-137), que distrae vanamente su eternidad con los artificios del lujo, del arte, de la erótica y del renombre.

que los dos vulgarísimos ingredientes de fuego y de oscuridad bastan para crear una sensación de dolor, que puede ser agravada infinitamente por la idea de una perduración sin fin. Ese reparo descontentadizo prueba tal vez que la preparación de infiernos es fácil, pero no mitiga el espanto admirable de su invención. El atributo de eternidad es el horroroso. El de continuidad —el hecho de que la divina persecución carece de intervalos, de que en el Infierno no hay sueño— lo es más aún, pero es de imaginación imposible. La eternidad de la pena es lo disputado.

Dos argumentos importantes y hermosos hay para invalidar esa eternidad. El más antiguo es el de la inmortalidad condicional o aniquilación. La inmortalidad, arguye ese comprensivo razonamiento, no es atributo de la naturaleza humana caída, es don de Dios en Cristo. No puede ser movilizada, por consiguiente, contra el mismo individuo a quien se le otorga. No es una maldición, es un don. Quien la merece la merece con cielo; quien se prueba indigno de recibirla, *muere para morir,* como escribe Bunyan, muere sin resto. El Infierno, según esa piadosa teoría, es el nombre humano blasfematorio del olvido de Dios. Uno de sus propagadores fue Whately, el autor de ese opúsculo de famosa recordación: *Dudas históricas sobre Napoleón Bonaparte.*

Especulación más curiosa es la presentada por el teólogo evangélico Rothe, en 1869. Su argumento —ennoblecido también por la secreta misericordia de negar el castigo infinito de los condenados— observa que eternizar el castigo es eternizar el Mal. Dios, afirma, no puede querer *esa* eternidad para Su universo. Insiste en el escándalo de suponer que el hombre pecador y el diablo burlen para siempre las benévolas intenciones de Dios. (La teología sabe que la creación del mundo es obra de amor. El término *predestinación,* para ella, se refiere a la predestinación a la gloria; la reprobación es meramente el reverso, es una no elección traducible en pena infernal, pero que no constituye un acto especial de la bondad divina). Aboga, en fin, por una vida decreciente, menguante, para los réprobos. Los antevé, merodeando por las orillas de la Creación, por los huecos del infinito espacio, manteniéndose con sobras de vida. Concluye así: «Como los demonios están alejados incondicionalmente de Dios y le son incondicionalmente enemigos, su actividad es contra el reino de Dios, y los organiza en

reino diabólico, que debe naturalmente elegir un jefe. La cabeza de ese gobierno demoníaco —el Diablo— debe ser imaginada como cambiante. Los individuos que asumen el trono de ese reino sucumben a la fantasmidad de su ser, pero se renuevan entre la descendencia diabólica». *(Dogmatik,* I, 248).

Arribo a la parte más inverosímil de mi tarea: las razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del Infierno. Las resumiré en orden creciente de significación. La primera es de índole disciplinaria: postula que la temibilidad del castigo radica precisamente en su eternidad y que ponerla en duda es invalidar la eficacia del dogma y hacerle el juego al Diablo. Es argumento de orden policial, y no creo merezca refutación. El segundo se escribe así: «La pena debe ser infinita porque la culpa lo es, por atentar contra la majestad del Señor, que es Ser infinito». Se ha observado que esta demostración prueba tanto que se puede colegir que no prueba nada: prueba que no hay culpa venial, que son imperdonables todas las culpas. Yo agregaría que es un caso perfecto de frivolidad escolástica y que su engaño es la pluralidad de sentidos de la voz *infinito,* que aplicada al Señor quiere decir *incondicionado,* y a pena quiere decir *incesante,* y a culpa nada que yo sepa entender. Además, argüir que es infinita una falta por ser atentatoria de Dios que es Ser infinito, es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas.

Ahora se levanta sobre mí el tercero de los argumentos, el único. Se escribe así, tal vez: «Hay eternidad de cielo y de infierno porque la dignidad del libre albedrío así lo precisa; o tenemos la facultad de obrar para siempre o es una delusión este yo». La virtud de ese razonamiento no es lógica, es mucho más: es enteramente dramática. Nos impone un juego terrible, nos concede el atroz derecho de perdernos, de insistir en el mal, de rechazar las operaciones de la gracia, de ser alimento del fuego que no se acaba, de hacer fracasar a Dios en nuestro destino, del cuerpo sin claridad en lo eterno y del *detestabile cum cacodaemonibus consortium.* Tu destino es cosa de veras, nos dice, condenación eterna y salvación eterna están en tu minuto; esa responsabilidad es tu honor. Es sentimiento parecido al de Bunyan: «Dios no jugó al convencerme, el demonio no jugó al tentarme, ni jugué yo al hundirme como en un abismo sin fondo, cuando las aflicciones del infierno

se apoderaron de mí; tampoco debo jugar ahora al contarlas». (*Grace Abounding to the Chief of Sinners: The Preface).*

Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda estrafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un Infierno, pero también que es una irreligiosidad creer en él.

Posdata. En esta página de mera noticia puedo comunicar también la de un sueño. Soñé que salía de otro —populoso de cataclismos y de tumultos— y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una detenida luz general definía el pie de la cama de fierro, la silla estricta, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo «¿dónde estoy?» y comprendí que no lo sabía. Pensé «¿quién soy?» y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: «Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad». Entonces desperté de veras: temblando.

FLAUBERT Y SU DESTINO EJEMPLAR

En un artículo destinado a abolir o a desanimar el culto de Flaubert en Inglaterra, John Middleton Murry observa que hay dos Flaubert: uno, un hombrón huesudo, querible, más bien sencillo, con el aire y la risa de un paisano, que vivió agonizando sobre la cultura intensiva de media docena de volúmenes desparejos; otro, un gigante incorpóreo, un símbolo, un grito de guerra, una bandera. Declaro no entender esta oposición; el Flaubert que agonizó para producir una obra avara y preciosa es, exactamente, el de la leyenda y (si los cuatro volúmenes de su correspondencia no nos engañan) también el de la historia. Más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él es este Flaubert, que fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir.

La Antigüedad, por razones que ya veremos, no pudo producir este tipo. En el *Ion* se lee que el poeta «es una cosa liviana, alada y sagrada, que nada puede componer hasta estar inspirado, que es como si dijéramos loco». Semejante doctrina del espíritu que sopla donde quiere (Juan, 3:8) era hostil a una valoración personal del poeta, rebajado a instrumento momentáneo de la divinidad. En las ciudades griegas o en Roma es inconcebible un Flaubert; quizá el hombre que más se le aproximó fue Píndaro, el poeta sacerdotal, que comparó sus odas a caminos pavimentados, a una marea, a tallas de oro y de marfil y a edificios, y que sentía y encarnaba la dignidad de la profesión de las letras.

A la doctrina «romántica» de la inspiración que los clásicos profesaron[1], cabe agregar un hecho: el sentimiento general de que Homero ya había agotado la poesía o, en todo caso, había descubierto la forma cabal de la poesía, el poema heroico. Alejandro de Macedonia ponía todas las noches bajo la almohada su puñal y su *Ilíada*. y Thomas De Quincey refiere que un pastor inglés juró desde el púlpito «por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la *Ilíada*. por la *Odisea*!». El enojo de Aquiles y los rigores de la vuelta de Ulises no son temas universales; en esa limitación, la posteridad fundó una esperanza. Imponer a otras fábulas, invocación por invocación, batalla por batalla, máquina sobrenatural por máquina sobrenatural, el curso y la configuración de la *Ilíada*, fue el máximo propósito de los poetas, durante veinte siglos. Burlarse de él es muy fácil, pero no de la *Eneida*, que fue su consecuencia dichosa. (Lemprière discretamente incluye a Virgilio entre los beneficios de Homero). En el siglo XVI, Petrarca, devoto de la gloria romana, creyó haber descubierto en las guerras púnicas la durable materia de la epopeya; Tasso, en el XVI, optó por la primera cruzada. Dos obras, o dos versiones de una obra, le dedicó; una es famosa, la *Gerusalemme liberata:* otra, la *Conquistata*. que quiere ajustarse más a la *Ilíada*. es apenas una curiosidad literaria. En ella se atenúan los énfasis del texto original, operación que, ejecutada sobre una obra esencialmente enfática, puede equivaler a su destrucción. Así, en la *Liberata* (VIII, 23), leemos de un hombre malherido y valiente que no se acaba de morir:

La vita no, ma la virtù sostenta quel cadavere indomito e feroce

En la revisión, hipérbole y eficacia desaparecen:

La vita no, ma la virtù sostenta il cavaliere indomito e feroce.

Milton, después, vive para construir un poema heroico. Desde la niñez, acaso antes de haber escrito una línea, se sabe dedicado

[1] Su reverso es la doctrina «clásica» del romántico Poe, que hace de la labor del poeta un ejercicio intelectual.

a las letras. Teme haber nacido demasiado tarde para la épica (demasiado lejos de Homero, demasiado lejos de Adán) y en una latitud demasiado fría, pero se ejercita en el arte de versificar, durante muchos años. Estudia el hebreo, el arameo, el italiano, el francés, el griego y, naturalmente, el latín. Compone hexámetros latinos y griegos y endecasílabos toscanos. Es continente, porque siente que la incontinencia puede gastar su facultad poética. Escribe, a los treinta y tres años, que el poeta debe ser un poema, «es decir, una composición y arquetipo de las cosas mejores» y que nadie indigno de alabanza debe atreverse a celebrar «hombres heroicos o ciudades famosas». Sabe que un libro que los hombres no dejarán morir saldrá de su pluma, pero el sujeto no le ha sido aún revelado y lo busca en la *Matière de Bretagne* y en los dos Testamentos. En un papel casual (que hoy es el manuscrito de Cambridge) anota un centenar de temas posibles. Elige, al fin, la caída de los ángeles y del hombre, tema histórico en aquel siglo, aunque ahora lo juzguemos simbólico o mitológico[2].

Milton, Tasso y Virgilio se consagraron a la ejecución de poemas; Flaubert fue el primero en consagrarse (doy su rigor etimológico a esta palabra) a la creación de una obra puramente estética *en prosa*. En la historia de las literaturas, la prosa es posterior al verso; esta paradoja incitó la ambición de Flaubert. «La prosa ha nacido ayer», escribió. «El verso es por excelencia la forma de las literaturas antiguas. Las combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa». Y en otro lugar: «La novela espera a su Homero».

El poema de Milton abarca el cielo, el infierno, el mundo y el caos, pero es todavía una *Ilíada*, una *Ilíada* del tamaño del universo; Flaubert, en cambio, no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa solo puede decirse de un modo y

[2] Sigamos las variaciones de un rasgo homérico a lo largo del tiempo. Helena de Troya, en la *Ilíada*, teje un tapiz, y lo que teje son batallas y desventuras de la guerra de Troya. En la *Eneida*, el héroe, prófugo de la guerra de Troya, arriba a Cartago y ve figuradas en un templo escenas de esa guerra y, entre tantas imágenes de guerreros, también la suya. En la segunda «Jerusalén», Godofredo recibe a los embajadores egipcios en un pabellón historiado cuyas pinturas representan sus propias guerras. De las tres versiones, la última es la menos feliz.

que es obligación del escritor dar con ese modo. Clásicos y románticos discutían atronadoramente y Flaubert dijo que sus fracasos podían diferir, pero que sus aciertos eran iguales, porque lo bello siempre es lo preciso, lo justo, y un buen verso de Boileau es un buen verso de Hugo. Creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la «relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical». Esta superstición del lenguaje habría hecho tramar a otro escritor un pequeño dialecto de malas costumbres sintácticas y prosódicas; no así a Flaubert, cuya decencia fundamental lo salvó de los riesgos de su doctrina. Con larga probidad persiguió el *mot juste*, que por cierto no excluye el lugar común y que degeneraría, después, en el vanidoso *mot rare* de los cenáculos simbolistas.

La historia cuenta que el famoso Laotsé quiso vivir secretamente y no tener nombre; pareja voluntad de ser ignorado y pareja celebridad marcan el destino de Flaubert. Este quería no estar en sus libros, o apenas quería estar de un modo invisible, como Dios en sus obras; el hecho es que si no supiéramos previamente que una misma pluma escribió *Salammbô* y *Madame Bovary* no lo adivinaríamos. No menos innegable es que pensar en la obra de Flaubert es pensar en Flaubert, en el ansioso y laborioso trabajador de las muchas consultas y de los borradores inextricables. Quijote y Sancho son más reales que el soldado español que los inventó, pero ninguna criatura de Flaubert es real como Flaubert. Quienes dicen que su obra capital es la *Correspondencia* pueden argüir que en esos varoniles volúmenes está el rostro de su destino.

Ese destino sigue siendo ejemplar, como lo fue para los románticos el de Byron. A la imitación de la técnica de Flaubert debemos *The Old Wives' Tale* y *O primo Bazilio:* su destino se ha repetido, con misteriosas magnificaciones y variaciones, en el de Mallarmé (cuyo epigrama «El propósito del mundo es un libro» fija una convicción de Flaubert), en el de Moore, en el de Henry James y en el del intrincado y casi infinito irlandés que tejió el *Ulises*.

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN[1]

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Empezaré por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen.

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador;* ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro,* y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos. Parece difícil contradecir esta opinión, sin menoscabo del *Martín Fierro.* Creo que el *Martín Fierro* es la obra más

[1] Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.

Ricardo Rojas, que también ha recomendado la canonización del *Martín Fierro*, tiene una página, en su *Historia de la literatura argentina*, que parece casi un lugar común y que es una astucia.

Rojas estudia la poesía de los gauchescos, es decir, la poesía de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, y la deriva de la poesía de los payadores, de la espontánea poesía de los gauchos. Hace notar que el metro de la poesía popular es el octosílabo y que los autores de la poesía gauchesca manejan ese metro, y acaba por considerar la poesía de los gauchescos como una continuación o magnificación de la poesía de los payadores.

Sospecho que hay un grave error en esta afirmación; podríamos decir un hábil error, porque se ve que Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos, y así, Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón.

Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales; las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es esta: un colombiano, un mejicano o un español pueden com-

prender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a repetirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no solo en los payadores de la campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y estos abunden también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; estos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el

Martín Fierro o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: «El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados».

Aquí parece inevitable condenar: «El sol en los tejados y en las ventanas brilla». Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; «Ruiseñores quieren decir que están enamorados»; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local:

encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán,* no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán,* bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecemos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como *cuchilleros, milonga, tapia,* y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama «La muerte y la brújula» que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Ahora quiero hablar de una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el

influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Mississippi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra:* al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacérsele, pero basta con dos. La primera es esta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es esta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad

entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos.

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la Guerra Civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa. En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la Independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; «por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental»; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tra-

tándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que tocarla con la mano izquierda hubiera sido un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.

Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho. Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este; y recordó el caso de Swift, que al escribir *Los viajes de Gulliver* quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños. Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro.

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

LA PERPETUA CARRERA DE AQUILES Y LA TORTUGA

Las implicaciones de la palabra *joya* —valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a la fragilidad, facilidad suma de traslación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años— la hacen de uso legítimo aquí. No sé de mejor calificación para la paradoja de Aquiles, tan indiferente a las decisivas refutaciones que desde más de veintitrés siglos la derogan, que ya podemos saludarla inmortal. Las reiteradas visitas del misterio que esa perduración postula, las finas ignorancias a que fue invitada por ella la humanidad, son generosidades que no podemos no agradecerle. Vivámosla otra vez, siquiera para convencernos de perplejidad y de arcano íntimo. Pienso dedicar unas páginas —unos compartidos minutos— a su presentación y a la de sus correctivos más afamados. Es sabido que su inventor fue Zenón de Elea, discípulo de Parménides, negador de que pudiera suceder algo en el universo.

La biblioteca me facilita un par de versiones de la paradoja gloriosa. La primera es la del hispanísimo *Diccionario hispanoamericano*, en su volumen vigésimo tercero, y se reduce a esta cautelosa noticia: «El movimiento no existe: Aquiles no podría alcanzar a la perezosa tortuga». Declino esa reserva y busco la menos apurada exposición de G. H. Lewes, cuya *Biographical History of Philosophy* fue la primera lectura especulativa que yo abordé, no sé si vanidosa o curiosamente. Escribo de esta manera su exposición:

Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal.

Paso a las llamadas refutaciones. Las de mayores años —la de Aristóteles y la de Hobbes— están implícitas en la formulada por Stuart Mill. El problema, para él, no es más que uno de tantos ejemplos de la falacia de confusión. Cree, con esta distinción, abrogarlo:

«En la conclusión del sofisma, *para siempre* quiere decir cualquier imaginable lapso de tiempo; en las premisas, cualquier número de subdivisiones de tiempo. Significa que podemos dividir diez unidades por diez, y el cociente otra vez por diez, cuantas veces queramos, y que no encuentran fin las subdivisiones del recorrido, ni por consiguiente las del tiempo en que se realiza. Pero un ilimitado número de subdivisiones puede efectuarse con lo que es limitado. El argumento no prueba otra infinitud de duración que la contenible en cinco minutos. Mientras los cinco minutos no hayan pasado, lo que falta puede ser dividido por diez, y otra vez por diez, cuantas veces se nos antoje, lo cual es compatible con el hecho de que la duración total sea cinco minutos. Prueba, en resumen, que atravesar ese espacio finito requiere un tiempo infinitamente divisible, pero no infinito». (Mill, *Sistema de lógica*, libro V, capítulo VII).

No anteveo el parecer del lector, pero estoy sintiendo que la proyectada refutación de Stuart Mill no es otra cosa que una exposición de la paradoja. Basta fijar la velocidad de Aquiles a un segundo por metro, para establecer el tiempo que necesita.

$$10+1+\frac{1}{10}+\frac{1}{100}+\frac{1}{1000}+\frac{1}{10000}\ldots$$

El límite de la suma de esta infinita progresión geométrica es doce (más exactamente, once y un quinto; más exactamente, once con tres veinticincoavos), pero no es alcanzado nunca. Es decir, el trayecto del héroe será infinito y este correrá para siempre, pero su derrotero se extenuará antes de doce metros, y su eternidad no verá la terminación de doce segundos. Esa disolución metódica, esa ilimitada caída en precipicios cada vez más minúsculos, no es realmente hostil al problema: es imaginárselo bien. No olvidemos tampoco de atestiguar que los corredores decrecen, no solo por la disminución visual de la perspectiva, sino por la disminución admirable a que los obliga la ocupación de sitios microscópicos. Realicemos también que esos precipicios eslabonados corrompen el espacio y con mayor vértigo el tiempo vivo, en su doble desesperada persecución de la inmovilidad y del éxtasis.

Otra voluntad de refutación fue la comunicada en 1910 por Henri Bergson, en el notorio *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia:* nombre que comienza por ser una petición de principio. Aquí está su página:

«Por una parte, atribuimos al movimiento la divisibilidad misma del espacio que recorre, olvidando que puede dividirse bien un objeto, pero no un acto; por otra, nos habituamos a proyectar este acto mismo en el espacio, a aplicarlo a la línea que recorre el móvil, a solidificarlo, en una palabra. De esta confusión entre el movimiento y el espacio recorrido nacen, en nuestra opinión, los sofismas de la escuela de Elea; porque el intervalo que separa dos puntos es infinitamente divisible, y si el movimiento se compusiera de partes como las del intervalo, jamás el intervalo sería franqueado. Pero la verdad es que cada uno de los pasos de Aquiles es un indivisible acto simple, y que después de un número dado de estos actos, Aquiles hubiera adelantado a la tortuga. La ilusión de los eleatas provenía de la identificación de esta serie de actos individuales sui géneris, con el espacio homogéneo que los apoya. Como este espacio puede ser dividido y recompuesto según una ley cualquiera, se creyeron autorizados a rehacer el movimiento total de Aquiles, no ya con pasos de Aquiles, sino con pasos de tortuga. A Aquiles persiguiendo una tortuga sustituyeron, en realidad, dos tortugas regladas la una sobre la otra, dos tortugas de acuerdo en dar la misma clase de pasos o de actos simultáneos, para no alcanzarse jamás. ¿Por qué Aquiles adelanta a la tortuga?

Porque cada uno de los pasos de Aquiles y cada uno de los pasos de la tortuga son indivisibles en tanto que movimientos, y magnitudes distintas en tanto que espacio: de suerte que no tardará en darse la suma, para el espacio recorrido por Aquiles, como una longitud superior a la suma del espacio recorrido por la tortuga y de la ventaja que tenía respecto de él. Es lo que no tiene en cuenta Zenón cuando recompone el movimiento de Aquiles, según la misma ley que el movimiento de la tortuga, olvidando que solo el espacio se presta a un modo de composición y descomposición arbitrarias, y confundiéndolo así con el movimiento» (*Datos inmediatos*, versión española de Barnés, pp. 89, 90. Corrijo, de paso, alguna distracción evidente del traductor). El argumento es concesivo. Bergson admite que es infinitamente divisible el espacio, pero niega que lo sea el tiempo. Exhibe dos tortugas en lugar de una para distraer al lector. Acollara un tiempo y un espacio que son incompatibles: el brusco tiempo discontinuo de James, con su *perfecta efervescencia de novedad*, y el espacio divisible hasta lo infinito de la creencia común.

Arribo, por eliminación, a la única refutación que conozco, a la única de inspiración condigna del original, virtud que la estética de la inteligencia está reclamando. Es la formulada por Russell. La encontré en la obra nobilísima de William James, *Some Problems of Philosophy*, y la concepción total que postula puede estudiarse en los libros ulteriores de su inventor —*Introduction to Mathematical Philosophy*, 1919; *Our Knowledge of the External World*, 1926—, libros de una lucidez inhumana, insatisfactorios e intensos. Para Russell, la operación de contar es (intrínsecamente) la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas de Egipto fueron muertos por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que tantos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras operaciones hay en que es infinita también. La serie natural de los números es infinita, pero podemos demostrar que son tantos los impares como los pares.

Al 1 corresponde el 2
Al 3 corresponde el 4
Al 5 corresponde el 6, etcétera

La prueba es tan irreprochable como baladí, pero no difiere de la siguiente de que hay tantos múltiplos de 3 0 1 8 como números hay.

Al 1 corresponde el 3 0 1 8
Al 2 corresponde el 6 0 3 6
Al 3 corresponde el 9 0 5 4
Al 4 corresponde el 1 2 0 7 2, etcétera

Lo mismo puede afirmarse de sus potencias, por más que estas se vayan rarificando a medida que progresemos.

Al 1 corresponde el 3 0 1 8
Al 2 corresponde el $3\,018^2$, el 9 1 0 8 3 2 4
Al 3..., etcétera

Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita —verbigracia, la serie de los números naturales— es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar. El problema de Aquiles cabe dentro de esa heroica respuesta. Cada sitio ocupado por la tortuga guarda proporción con otro de Aquiles, y la minuciosa correspondencia, punto por punto, de ambas series simétricas, basta para publicarlas iguales. No queda ningún remanente periódico de la ventaja inicial dada a la tortuga: el punto final en su trayecto, el último en el trayecto de Aquiles y el último en el tiempo de la carrera, son términos que matemáticamente coinciden. Tal es la solución de Russell. James, sin recusar la superioridad técnica del contrario, prefiere disentir. Las declaraciones de Russell —escribe— eluden la verdadera dificultad, que atañe a la categoría *creciente* del infinito, no a la categoría *estable*, que es la única tenida en cuenta por él, cuando presupone que la carrera ha sido corrida y que el problema es el de equilibrar los trayectos. Por otra parte, no se precisan dos: el de cada cual de los corredores o el mero lapso del tiempo vacío,

implica la dificultad, que es la de alcanzar una meta cuando un previo intervalo sigue presentándose vuelta a vuelta y obstruyendo el camino (*Some Problems of Philosophy*. 1911, p. 181).

He arribado al final de mi noticia, no de nuestra cavilación. La paradoja de Zenón de Elea, según indicó James, es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más invulnerable y fina del tiempo. Agrego que la existencia en un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida, se alarman de aventura por ella. Esa descomposición es mediante la sola palabra *infinito*, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata. (Hay otros escarmientos antiguos contra el comercio de tan alevosa palabra: hay la leyenda china del cetro de los reyes de Liang, que era disminuido en una mitad por cada nuevo rey; el cetro, mutilado por dinastías, persiste aún). Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja.

¿Tocar a nuestro concepto del universo, por ese pedacito de tiniebla griega?, interrogará mi lector.

HISTORIA DE LA ETERNIDAD
[1936]

HISTORIA DE LA ETERNIDAD

I

En aquel pasaje de las *Enéadas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que —según todos saben— es el modelo y arquetipo de aquel. Esa advertencia liminar, tanto más grave si la creemos sincera, parece aniquilar toda esperanza de entendernos con el hombre que la escribió. El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo. Esa imagen, esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos, es lo que me propongo historiar.

Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres. Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno:

> Nocturno el río de las horas fluye
> desde su manantial que es el mañana
> eterno...[1]

Ambas son igualmente verosímiles —e igualmente inverificables—. Bradley niega las dos y adelanta una hipótesis personal: excluir el porvenir, que es una mera construcción de nuestra esperanza, y reducir lo «actual» a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado. Esa regresión temporal suele corresponder a los estados decrecientes o insípidos, en tanto que cualquier intensidad nos parece marchar sobre el porvenir... Bradley niega el futuro; una de las escuelas filosóficas de la India niega el presente, por considerarlo inasible. «La naranja está por caer de la rama, o ya está en el suelo», afirman esos simplificadores extraños. «Nadie la ve caer».

Otras dificultades propone el tiempo. Una, acaso la mayor, la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas, ha sido harto voceada por la reciente alarma relativista, y todos la recuerdan —o recuerdan haberla recordado hasta hace muy poco—. (Yo la recobro así, deformándola: Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos?). Otra es la destinada por los eleatas a refutar el movimiento. Puede caber en estas palabras: «Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen». Russell rebate ese argumento, afirmando la realidad y aun vulgaridad de números infinitos, pero que se dan de una vez, por definición, no como término «final» de un proceso enumerativo sin fin. Esos guarismos anormales de Russell son un buen anticipo de la eternidad, que tampoco se deja definir por enumeración de sus partes.

---

[1] El concepto escolástico del tiempo como la fluencia de lo potencial en lo actual es afín a esta idea. Cf. los objetos eternos de Whitehead, que constituyen el «reino de la posibilidad» e ingresan en el tiempo.

Ninguna de las varias eternidades que planearon los hombres —la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón— es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos. El idioma común y aquel diccionario asombroso *dont chaque édition fait regretter la précédente*, parecen ignorarlo, pero así la pensaron los metafísicos. «Los objetos del alma son sucesivos, ahora Sócrates y después un caballo —leo en el quinto libro de las *Enéadas*—, siempre una cosa aislada que se concibe y miles que se pierden; pero la Inteligencia Divina abarca juntamente todas las cosas. El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición».

Paso a considerar esa eternidad, de la que derivaron las subsiguientes. Es verdad que Platón no la inaugura —en un libro especial, habla de los «antiguos y sagrados filósofos» que lo precedieron— pero amplía y resume con esplendor cuanto imaginaron los anteriores. Deussen lo compara con el ocaso: luz apasionada y final. Todas las concepciones griegas de eternidad convergen en sus libros, ya rechazadas, ya exornadas trágicamente. Por eso lo hago preceder a Ireneo, que ordena la segunda eternidad: la coronada por las tres diversas pero inextricables personas.

Dice Plotino con notorio fervor: «Toda cosa en el cielo inteligible también es cielo, y allí la tierra es cielo, como también lo son los animales, las plantas, los varones y el mar. Tienen por espectáculo el de un mundo que no ha sido engendrado. Cada cual se mira en los otros. No hay cosa en ese reino que no sea diáfana. Nada es impenetrable, nada es opaco y la luz encuentra la luz. Todos están en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol. Nadie camina allí como sobre una tierra extranjera». Ese universo unánime, esa apoteosis de la asimilación y del intercambio, no es todavía la eternidad; es un cielo limítrofe, no emancipado enteramente del número y del espacio. A la contemplación de la eternidad, al mundo de las formas universales quiere exhortar este pasaje del quinto libro: «Que los hombres a quienes maravilla este mundo —su capacidad, su hermosura, el orden de su movimiento continuo, los dioses manifiestos o invisibles que lo recorren, los demonios, árboles y animales— eleven el pensamiento a esa

Realidad, de la que todo es la copia. Verán ahí las formas inteligibles, no con prestada eternidad sino eternas, y verán también a su capitán, la Inteligencia pura, y la Sabiduría inalcanzable, y la edad genuina de Cronos, cuyo nombre es la Plenitud. Todas las cosas inmortales están en él. Cada intelecto, cada dios y cada alma. Todos los lugares le son presentes, ¿adónde irá? Está en la dicha, ¿a qué probar mudanza y vicisitud? No careció al principio de ese estado y lo ganó después. En una sola eternidad las cosas son suyas: esa eternidad que el tiempo remeda al girar en torno del alma, siempre desertor de un pasado, siempre codicioso de un porvenir».

Las repetidas afirmaciones de pluralidad que dispensan los párrafos anteriores, pueden inducirnos a error. El universo ideal a que nos convida Plotino es menos estudioso de variedad que de plenitud; es un repertorio selecto, que no tolera la repetición y el pleonasmo. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos. No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó, se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado... Se trata de una imaginación personal de la que puede prescindir el lector; de lo que no conviene que prescinda es de alguna noticia general de esos arquetipos platónicos, o causas primordiales o ideas, que pueblan y componen la eternidad.

Una prolija discusión del sistema platónico es imposible aquí, pero no ciertas advertencias de intención propedéutica. Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia —los electrones giratorios que recorren distancias estelares en la soledad de los átomos—; para los capaces de platonizar, la especie, la forma. En el libro tercero de las *Enéadas*, leemos que la materia es irreal: es una mera y hueca pasividad que recibe las formas universales como las recibiría un espejo; estas la agitan y la pueblan sin alterarla. Su plenitud es precisamente la de un espejo, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la capacidad de cesar. Lo fundamental son las formas. De ellas, repitiendo a Plotino, dijo Pedro Malón de Chaide mucho después: «Hace Dios como si vos tuviésedes un sello ochavado de oro que en una parte tuviese un león esculpido; en la otra, un caballo; en otra, un águila, y así de las demás; y en un pedazo de cera imprimiésedes el león; en otro, el águila; en otro, el caballo; cierto está que todo lo que está en la cera está en el oro, y no podéis vos

imprimir sino lo que allí tenéis esculpido. Mas hay una diferencia, que en la cera al fin es cera, y vale poco; mas en el oro es oro, y vale mucho. En las criaturas están estas perfecciones finitas y de poco valor: en Dios son de oro, son el mismo Dios». De ahí podemos inferir que la materia es nada.

Damos por malo ese criterio y aun por inconcebible, y sin embargo lo aplicamos continuamente. Un capítulo de Schopenhauer no es el papel en las oficinas de Leipzig ni la impresión, ni las delicadezas y perfiles de la escritura gótica, ni la enumeración de los sonidos que lo componen ni siquiera la opinión que tenemos de él; Miriam Hopkins está hecha de Miriam Hopkins, no de los principios nitrogenados o minerales, hidratos de carbono, alcaloides y grasas neutras, que forman la sustancia transitoria de ese fino espectro de plata o esencia inteligible de Hollywood. Esas ilustraciones o sofismas de buena voluntad pueden exhortarnos a tolerar la tesis platónica. La formularemos así: «Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente». Busco el ejemplo más favorable: el de un pájaro. El hábito de las bandadas, la pequeñez, la identidad de rasgos, la antigua conexión con los dos crepúsculos, el del principio de los días y el de su término, la circunstancia de que son más frecuentes al oído que a la visión —todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos—[2]. Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: *el ruiseñor devorador del tiempo.* Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón: la pura actualidad corporal en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de los recuerdos. Añade luego, no sin una sonrisa: «Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio, es aquel mismo que brincaba y que traveseaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro». Y después: «Destino y vida de leones quiere la

[2] Vivo, hijo de Despierto, el improbable Robinson metafísico de la novela de Abubeker Abentofail, se resigna a comer aquellas frutas y aquellos peces que abundan en su isla, siempre cuidando de que ninguna especie se pierda y el universo quede empobrecido por culpa de él.

leonidad que, considerada en el tiempo, es un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos, cuya generación y cuya muerte forman el pulso de esa imperecedera figura». Y antes: «Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: "Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo"».

Presumo que la eterna Leonidad puede ser aprobada por mi lector, que sentirá un alivio majestuoso ante ese único León, multiplicado en los espejos del tiempo. Del concepto de eterna Humanidad no espero lo mismo: sé que nuestro yo lo rechaza, y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros. Mal signo; formas universales mucho más arduas nos propone Platón. Por ejemplo, la Mesidad, o Mesa Inteligible que está en los cielos: arquetipo cuadrúpedo que persiguen, condenados a ensueño y a frustración, todos los ebanistas del mundo. (No puedo negarla del todo: sin una mesa ideal, no hubiéramos llegado a mesas concretas). Por ejemplo, la Triangularidad: eminente polígono de tres lados que no está en el espacio y que no quiere denigrarse a equilátero, escaleno o isósceles. (Tampoco lo repudio; es el de las cartillas de geometría). Por ejemplo: la Necesidad, la Razón, la Postergación, la Relación, la Consideración, el Tamaño, el Orden, la Lentitud, la Posición, la Declaración, el Desorden. De esas comodidades del pensamiento elevadas a formas ya no sé qué opinar; pienso que ningún hombre las podrá intuir sin el auxilio de la muerte, de la fiebre, o de la locura. Me olvidaba de otro arquetipo que los comprende a todos y los exalta: la eternidad, cuya despedazada copia es el tiempo.

Ignoro si mi lector precisa argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos; uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan *sans gêne* en la dotación del mundo arquetipo; otro, la reserva de su inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver. La Leonidad, digamos, ¿cómo prescindiría de la Soberbia y de la Rojez, de la Melenidad y la Zarpidad? A esa pregunta no hay contestación y no puede haber-

la: no esperemos del término *leonidad* una virtud muy superior a la que tiene esa palabra sin el sufijo[3].

Vuelvo a la eternidad de Plotino. El quinto libro de las *Enéadas* incluye un inventario muy general de las piezas que la componen. La Justicia está ahí, así como los Números (¿hasta cuál?) y las Virtudes y los Actos y el Movimiento, pero no los errores y las injurias, que son enfermedades de una materia en que se ha maleado una Forma. No en cuanto es melodía, pero sí en cuanto es Armonía y es Ritmo, la Música está ahí. De la patología y la agricultura no hay arquetipos, porque no se precisan. Quedan excluidas igualmente la hacienda, la estrategia, la retórica y el arte de gobernar —aunque, en el tiempo, algo deriven de la Belleza y del Número—. No hay individuos, no hay una forma primordial de Sócrates ni siquiera de Hombre Alto o de Emperador; hay, generalmente, el Hombre. En cambio, todas las figuras geométricas están ahí. De los colores solo están los primarios: no hay Cenciento ni Purpúreo ni Verde en esa eternidad. En orden ascendente, sus más antiguos arquetipos son estos: la Diferencia, la Igualdad, la Moción, la Quietud y el Ser.

Hemos examinado una eternidad que es más pobre que el mundo. Queda por ver cómo la adoptó nuestra Iglesia y le confió un caudal que es superior a cuanto los años trasportan.

---

[3] No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: «Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto». Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era «pampa», y esos varones, «gauchos». Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior.*

El ejemplo extremo, el de quien se enamora de oídas, es muy común en las literaturas persa y arábiga. Oír la descripción de una reina —la cabellera semejante a las noches de la separación y la emigración pero la cara como el día de la delicia, los pechos como esteras de marfil que dan luz a las lunas, el andar que avergüenza a los antílopes y provoca la desesperación de los sauces, las onerosas caderas que le impiden tenerse en pie, los pies estrechos como una cabeza de lanza— y enamorarse de ella hasta la placidez y la muerte es uno de los temas tradicionales en *Las mil y una noches*. Léase la historia de Badrbasim, hijo de Shahrimán, o la de Ibrahim y Yamila.

II

El mejor documento de la primera eternidad es el quinto libro de las *Enéadas:* el de la segunda o cristiana, el onceno libro de las *Confesiones* de San Agustín. La primera no se concibe fuera de la tesis platónica; la segunda, sin el misterio profesional de la Trinidad y sin las discusiones levantadas por predestinación y reprobación. Quinientas páginas en folio no agotarían el tema: espero que estas dos o tres en octavo no parecerán excesivas.

Puede afirmarse, con un suficiente margen de error, que «nuestra» eternidad fue decretada a los pocos años de la dolencia crónica intestinal que mató a Marco Aurelio, y que el lugar de ese vertiginoso mandato fue la barranca de Fourvière, que antes se nombró *Forum vetus,* célebre ahora por el funicular y por la basílica. Pese a la autoridad de quien la ordenó —el obispo Ireneo—, esa eternidad coercitiva fue mucho más que un vano paramento sacerdotal o un lujo eclesiástico: fue una resolución y fue un arma. El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo, los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso —generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos— no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevaleció y ahora es dogma. Así fue promulgada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún desautorizado texto platónico. La buena conexión y distinción de las tres hipóstasis del Señor es un problema inverosímil ahora, y esa futilidad parece contaminar la respuesta; pero no cabe duda de la grandeza del resultado, siquiera para alimentar la esperanza: *Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum.* Tampoco, de la importancia emocional y polémica de la Trinidad.

Ahora, los católicos laicos la consideran un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales,* un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos de la República ya se encargarán de abolir. La Trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un

solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que solo el horror de una pesadilla pudo parir. El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables Personas importan un horror intelectual, una infinidad ahogada, especiosa, como de contrarios espejos. Dante las quiso denotar con el signo de una superposición de círculos diáfanos, de diverso color; Donne, por el de complicadas serpientes, ricas e indisolubles. *Toto coruscat trinitas mysterio,* escribió San Paulino, «Fulge en pleno misterio la Trinidad».

Desligada del concepto de redención, la distinción de las tres Personas en una tiene que parecer arbitraria. Considerada como una necesidad de la fe, su misterio fundamental no se alivia, pero despuntan su intención y su empleo. Entendemos que renunciar a la Trinidad —a la Dualidad, por lo menos— es hacer de Jesús un delegado ocasional del Señor, un incidente de la historia, no el auditor *imperecedero,* continuo, de nuestra devoción. Si el Hijo no es también el Padre, la redención no es obra directa divina; si no es eterno, tampoco lo será el sacrificio de haberse denigrado a hombre y haber muerto en la cruz. «Nada menos que una infinita excelencia pudo satisfacer por un alma perdida para infinitas edades», instó Jeremías Taylor. Así puede justificarse el dogma, si bien los conceptos de la generación del Hijo por el Padre y de la procesión del Espíritu por los dos, siguen insinuando una prioridad, sin contar su culpable condición de meras metáforas. La teología, empeñada en diferenciarlas, resuelve que no hay motivo de confusión, puesto que el resultado de una es el Hijo, el de la otra el Espíritu. Generación eterna del Hijo, procesión eterna del Espíritu, es la soberbia decisión de Ireneo: invención de un acto sin tiempo, de un mutilado *zeitloses Zeitwort,* que podemos tirar o venerar, pero no discutir. Así Ireneo se propuso salvar el monstruo, y lo consiguió. Sabemos que era enemigo de los filósofos; apoderarse de una de sus armas y volverla contra ellos, debió causarle un belicoso placer.

Para el cristiano, el primer segundo del tiempo coincide con el primer segundo de la Creación —hecho que nos ahorra el espectáculo (reconstruido hace poco por Valéry) de un Dios vacante que devana siglos baldíos en la eternidad «anterior». Emanuel Swedenborg (*Vera christiana religio,* 1771) vio en un confín del orbe espiritual una estatua alucinatoria por la que se imaginan devo-

rados todos aquellos *que deliberan insensata y estérilmente sobre la condición del Señor antes de hacer el mundo.*

Desde que Ireneo la inauguró, la eternidad cristiana empezó a diferir de la alejandrina. De ser un mundo aparte, se acomodó a ser uno de los diecinueve atributos de la mente de Dios. Librados a la veneración popular, los arquetipos ofrecían el peligro de convertirse en divinidades o en ángeles; no se negó por consiguiente su realidad —siempre mayor que la de las meras criaturas— pero se los redujo a ideas eternas en el Verbo hacedor. A ese concepto de los *universalia ante res* viene a parar Alberto Magno: los considera eternos y anteriores a las cosas de la Creación, pero solo a manera de inspiraciones o formas. Cuida muy bien de separarlos de los *universalia in rebus*, que son las mismas concepciones divinas ya concretadas variamente en el tiempo, y —sobre todo— de los *universalia post res*, que son las concepciones redescubiertas por el pensamiento inductivo. Las temporales se distinguen de las divinas en que carecen de eficacia creadora, pero no en otra cosa; la sospecha de que las categorías de Dios pueden no ser precisamente las del latín, no cabe en la escolástica... Pero advierto que me adelanto.

Los manuales de teología no se demoran con dedicación especial en la eternidad. Se reducen a prevenir que es la intuición contemporánea y total de todas las fracciones del tiempo, y a fatigar las Escrituras hebreas en pos de fraudulentas confirmaciones, donde parece que el Espíritu Santo dijo muy mal lo que dice bien el comentador. Suelen agitar con ese propósito esta declaración de ilustre desdén o de mera longevidad: «Un día delante del Señor es como mil años, y mil años son como un día», o las grandes palabras que oyó Moisés y que son el nombre de Dios: «Soy El que Soy», o las que oyó San Juan el Teólogo en Patmos, antes y después del mar de cristal y de la bestia de color escarlata y de los pájaros que comen carne de capitanes: «Yo soy la A y la Z, el principio y el fin»[4]. Suelen copiar también esta definición de

[4] La noción de que el tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios resalta en una de las tradiciones islámicas del ciclo del *miraj*. Se sabe que el Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo por la resplandeciente yegua Alburak y que conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano

Boecio (concebida en la cárcel, acaso en vísperas de morir por la espada): *Aeternitas est interminabilis vitae tota et perfecta possessio.* y que me agrada más en la casi voluptuosa repetición de Hans Lassen Martensen: *Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum.* Parecen desdeñar, en cambio, aquel oscuro juramento del ángel que estaba de pie sobre el mar y sobre la tierra (Revelación, X, 6): «y juró por Aquel que vivirá para siempre, que ha creado el cielo y las cosas que en él están, y la tierra y las cosas que en ella están, y la mar y las cosas que en ella están, que el tiempo dejará de ser». Es verdad que *tiempo* en ese versículo, debe equivaler a *demora*.

La eternidad quedó como atributo de la ilimitada mente de Dios, y es muy sabido que generaciones de teólogos han ido trabajando esa mente, a su imagen y semejanza. Ningún estímulo tan vivo como el debate de la predestinación *ab aeterno.* A los cuatrocientos años de la Cruz, el monje inglés Pelagio incurrió en el escándalo de pensar que los inocentes que mueren sin el bautismo alcanzan la gloria[5]. Agustín, obispo de Hipona, lo refutó con una indignación que sus editores aclaman. Notó las herejías de esa doctrina, aborrecida de los justos y de los mártires: su negación de que en el hombre Adán ya hemos pecado y perecido todos los hombres, su olvido abominable de que esa muerte se trasmite de padre a hijo por la generación carnal, su menosprecio del sangriento sudor, de la agonía sobrenatural y del grito de Quien murió en la cruz, su repulsión de los secretos favores del Espíritu Santo, su restricción de la libertad del Señor. El britano había tenido el atrevimiento de invocar la justicia; el Santo —siempre sensacional y forense— concede que, según la justicia, todos los hombres merecemos el fuego sin perdón, pero que Dios ha determinado salvar algunos, *según su inescrutable arbitrio,* o, como diría

---

del Señor le dio una palmada en el hombro. El casco de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso, el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota.

[5] Jesucristo había dicho: «Dejad que los niños vengan a mí»; Pelagio fue acusado, naturalmente, de interponerse entre los niños y Jesucristo, librándolos así al infierno. Como el de Atanasio (Satanasio), su nombre permitía el retruécano; todos dijeron que Pelagio *(Pelagius)* tenía que ser un pélago *(pelagus)* de maldades.

Calvino mucho después, no sin brutalidad: *porque sí (quia voluit)*. Ellos son los predestinados. La hipocresía o el pudor de los teólogos ha reservado el uso de esa palabra para los predestinados al cielo. Predestinados al tormento no puede haber: es verdad que los no favorecidos pasan al fuego eterno, pero se trata de una preterición del Señor, no de un acto especial... Ese recurso renovó la concepción de la eternidad.

Generaciones de hombres idolátricos habían habitado la tierra, sin ocasión de rechazar o abrazar la palabra de Dios; era tan insolente imaginar que pudieran salvarse sin ese medio, como negar que algunos de sus varones, de famosa virtud, serían excluidos de la gloria. (Zwingli, 1523, declaró su esperanza personal de compartir el cielo con Hércules, con Teseo, con Sócrates, con Aristides, con Aristóteles y con Séneca). Una amplificación del noveno atributo del Señor (que es el de omnisciencia) bastó para conjurar la dificultad. Se promulgó que esta importaba el conocimiento de todas las cosas: vale decir, no solo de las reales, sino de las posibles también. Se rebuscó un lugar en las Escrituras que permitiera ese complemento infinito, y se encontraron dos: uno, aquel del primer Libro de los Reyes en que el Señor le dice a David que los hombres de Kenlah van a entregarlo si no se va de la ciudad, y él se va; otro, aquel del Evangelio según Mateo, que impreca a dos ciudades: «¡Ay de ti, Korazín! ¡Ay de ti, Bethsaida! porque si en Tiro y en Sidón se hubieran hecho las maravillas que en vosotras se han hecho, ha tiempo que se hubieran arrepentido en saco y en ceniza». Con ese repetido apoyo, los modos potenciales del verbo pudieron ingresar en la eternidad: Hércules convive en el cielo con Ulrich Zwingli porque Dios sabe que hubiera observado el año eclesiástico, la Hidra de Lerna queda relegada a las tinieblas exteriores porque le consta que hubiera rechazado el bautismo. Nosotros percibimos los hechos reales e imaginamos los posibles (y los futuros); en el Señor no cabe esa distinción, que pertenece al desconocimiento y al tiempo. Su eternidad registra de una vez *(uno intelligent actu)* no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara —y los imposibles, también—. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo.

A diferencia de las eternidades platónicas, cuyo riesgo mayor es la insipidez, esta corre peligro de asemejarse a las últimas páginas

de *Ulises*, y aun al capítulo anterior, al del enorme interrogatorio. Un majestuoso escrúpulo de Agustín moderó esa prolijidad. Su doctrina, siquiera verbalmente, rechaza la condenación; el Señor se fija en los elegidos y pasa por alto a los réprobos. Todo lo sabe, pero prefiere demorar su atención en las vidas virtuosas. Juan Escoto Erígena, maestro palatino de Carlos el Calvo, deformó gloriosamente esa idea. Predicó un Dios indeterminable; enseñó un orbe de arquetipos platónicos; enseñó un Dios que no percibe el pecado ni las formas del mal; enseñó la deificación, la reversión final de las criaturas (incluso el tiempo y el demonio) a la unidad primera de Dios. *Divina bonitas consumniabit malitiam, aeterna vita absorbebit mortem, beatitude miseriam.* Esa mezclada eternidad (que a diferencia de las eternidades platónicas, incluye los destinos individuales; que a diferencia de la institución ortodoxa, rechaza toda imperfección y miseria) fue condenada por el sínodo de Valencia y por el de Langres. *De divisione naturae, libri V*, la obra controversial que la predicaba, ardió en la hoguera pública. Acertada medida que despertó el favor de los bibliófilos y permitió que el libro de Erígena llegara a nuestros años.

El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, esta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo.

III

Hasta aquí, en su orden cronológico, la historia general de la eternidad. De las eternidades, mejor, ya que el deseo humano soñó dos sueños sucesivos y hostiles con ese nombre: uno, el realista, que anhela con extraño amor los quietos arquetipos de las criaturas; otro, el nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere congregar en un segundo los detalles del universo. Aquel se basa en el realismo, doctrina tan apartada de nuestro ser que descreo de todas las interpretaciones, incluso de la mía; este en su contendor el nominalismo, que afirma la verdad de los individuos

y lo convencional de los géneros. Ahora, semejantes al espontáneo y alelado prosista de la comedia, todos hacemos nominalismo *sans le savoir:* es como una premisa general de nuestro pensamiento, un axioma adquirido. De ahí, lo inútil de comentarlo.

Hasta aquí, en su orden cronológico, el desarrollo debatido y curial de la eternidad. Hombres remotos, hombres barbados y mitrados la concibieron públicamente para confundir herejías y para vindicar la distinción de las tres Personas en una, secretamente para restañar de algún modo el curso de las horas. «Vivir es perder tiempo: nada podemos recobrar o guardar sino bajo forma de eternidad», leo en el español emersonizado Jorge Santayana. A lo cual basta yuxtaponer aquel terrible pasaje de Lucrecio, sobre la falacia del coito: «Como el sediento que en el sueño quiere beber y agota formas de agua que no lo sacian y perece abrasado por la sed en el medio de un río: así Venus engaña a los amantes con simulacros, y la vista de un cuerpo no les da hartura, y nada pueden desprender o guardar, aunque las manos indecisas y mutuas recorran todo el cuerpo. Al fin, cuando en los cuerpos hay presagio de dichas y Venus está a punto de sembrar los campos de la mujer, los amantes se aprietan con ansiedad, diente amoroso contra diente; del todo en vano, ya que no alcanzan a perderse en el otro ni a ser un mismo ser». Los arquetipos y la eternidad —dos palabras— prometen posesiones más firmes. Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio.

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal —lo cual nos afantasma incómodamente—. No basta con el disco gramofónico de Berliner o con el perspicuo cinematógrafo, meras imágenes de imágenes, ídolos de otros ídolos. La eternidad es una más copiosa invención. Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es. Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento.

¿Cómo fue incoada la eternidad? San Agustín ignora el problema, pero señala un hecho que parece permitir una solución; los

elementos de pasado y de porvenir que hay en todo presente. Alega un caso determinado: la rememoración de un poema. «Antes de comenzar, el poema está en mi anticipación; apenas lo acabé, en mi memoria; pero mientras lo digo, está distendiéndose en la memoria, por lo que llevo dicho; en la anticipación, por lo que me falta decir. Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba. Digo lo mismo, de la acción más larga de la que forma parte el poema, y del destino individual, que se compone de una serie de acciones, y de la humanidad, que es una serie de destinos individuales». Esa comprobación del íntimo enlace de los diversos tiempos del tiempo incluye, sin embargo, la sucesión, hecho que no condice con un modelo de la unánime eternidad.

Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad. (Es verosímil que en la insinuación de lo eterno —de la *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum*— esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran).

Solo me resta señalar al lector mi teoría personal de la eternidad. Es una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos. La formulé en el libro *El idioma de los argentinos*, en 1928. Transcribo lo que entonces publiqué; la página se titulaba «Sentirse en muerte».

«Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

»La rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dio un extraño sabor a ese día.

Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

»Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: *Esto es lo mismo de hace treinta años...* Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstrac-

to del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Solo después alcancé a definir esa imaginación.

»La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.

»Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara».

*

El propósito de dar interés dramático a esta biografía de la eternidad me ha obligado a ciertas deformaciones: verbigracia, a resumir en cinco o seis nombres una gestación secular.

He trabajado al azar de mi biblioteca. Entre las obras que más serviciales me fueron, debo mencionar las siguientes:

Die Philosophie der Griechen, von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1919.
Works of Plotinus. Translated by Thomas Taylor. Londres, 1817.
Passages Illustrating Neoplatonism. Translated with an Introduction by E. R. Dodds. Londres, 1932.

La philosophie de Platon, par Alfred Fouillée. París, 1869.
Die Welt als Wille und Vorstellung, von Arthur Schopenhauer. Herausgegeben von Eduard Grisebach. Leipzig, 1892.
Die Philosophie des Mittelalters, von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1920.
Las confesiones de San Agustín. Versión literal por el P. Ángel C. Vega. Madrid, 1932.
A Monument to Saint Augustine. Londres, 1930.
Dogmatik, von Dr. R. Rothe. Heidelberg, 1870.
Ensayos de crítica filosófica, de M. Menéndez y Pelayo. Madrid, 1892.

LA DOCTRINA DE LOS CICLOS

I

Esa doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así:

«El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y solo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble». Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el preludio insípido hasta el enorme desenlace amenazador. Es común atribuirlo a Nietzsche.

Antes de refutarlo —empresa de que ignoro si soy capaz— conviene concebir, siquiera de lejos, las sobrehumanas cifras que invoca. Empiezo por el átomo. El diámetro de un átomo de hidrógeno ha sido calculado, salvo error, en un cienmillonésimo de centímetro. Esa vertiginosa pequeñez no quiere decir que sea indivisible: al contrario, Rutherford lo define según la imagen de un sistema solar, hecho por un núcleo central y por un electrón giratorio, cien mil veces menor que el átomo entero. Dejemos ese núcleo y ese electrón, y concibamos un frugal universo, compuesto de diez átomos. (Se trata, claro está, de un modesto universo

experimental: invisible, ya que no lo sospechan los microscopios; imponderable, ya que ninguna balanza lo apreciaría). Postulemos también —siempre de acuerdo con la conjetura de Nietzsche— que el número de cambios de ese universo es el de las maneras en que se pueden disponer los diez átomos, variando el orden en que estén colocados. ¿Cuántos estados diferentes puede conocer ese mundo, antes de un eterno retorno? La indagación es fácil: basta multiplicar $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10$, prolija operación que nos da la cifra de 3 628 800. Si una partícula casi infinitesimal de universo es capaz de esa variedad, poca o ninguna fe debemos prestar a una monotonía del cosmos. He considerado diez átomos; para obtener dos gramos de hidrógeno, precisaríamos bastante más de un billón de billones. Hacer el cómputo de los cambios posibles en ese par de gramos —vale decir, multiplicar un billón de billones por cada uno de los números enteros que lo anteceden— es ya una operación muy superior a mi paciencia humana.

Ignoro si mi lector está convencido; yo no lo estoy. El indoloro y casto despilfarro de números enormes obra sin duda ese placer peculiar de todos los excesos, pero la Regresión sigue más o menos Eterna, aunque a plazo remoto. Nietzsche podría replicar: «Los electrones giratorios de Rutherford son una novedad para mí, así como la idea —tan escandalosa para un filólogo— de que pueda partirse un átomo. Sin embargo, yo jamás desmentí que las vicisitudes de la materia fueran cuantiosas; yo he declarado solamente que no eran infinitas». Esa verosímil contestación de Friedrich Zarathustra me hace recurrir a Georg Cantor y a su heroica teoría de los conjuntos.

Cantor destruye el fundamento de la tesis de Nietzsche. Afirma la perfecta infinitud del número de puntos del universo, y hasta de un metro de universo, o de una fracción de ese metro. La operación de contar no es otra cosa para él que la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas de Egipto fueron matados por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que tantos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras agrupaciones hay en que es infinita. El conjunto de los números naturales es infinito, pero es posible demostrar que son tantos los impares como los pares.

Al 1 corresponde el 2
Al 3 corresponde el 4
Al 5 corresponde el 6, etcétera

La prueba es tan irreprochable como baladí, pero no difiere de la siguiente de que hay tantos múltiplos de 3018 como números hay —sin excluir de estos al 3018 y sus múltiplos—.

Al 1 corresponde el 3018
Al 2 corresponde el 6036
Al 3 corresponde el 9054
Al 4 corresponde el 12072, etcétera

Cabe afirmar lo mismo de sus potencias, por más que estas se vayan ratificando a medida que progresemos.

Al 1 corresponde el 3018
Al 2 corresponde el 3018^2, el 9 108 324
Al 3, etcétera

Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita —verbigracia, la serie natural de números enteros— es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. (Mejor, para eludir toda ambigüedad: conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales). La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar. La serie de los números naturales está bien ordenada: vale decir, los términos que la forman son consecutivos; el 28 precede al 29 y sigue al 27. La serie de los puntos del espacio (o de los instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene un sucesor o un predecesor inmediato. Es como la serie de los quebrados según la magnitud. ¿Qué fracción enumeraremos después de 1/2? No 51/100, porque 101/200 está más cerca; no 101/200 porque más cerca está 201/400; no 201/400 porque más cerca... Igual sucede con los puntos, según Georg Cantor. Podemos

siempre intercalar otros más, en número infinito. Sin embargo, debemos procurar no concebir tamaños decrecientes. Cada punto «ya» es el final de una infinita subdivisión.

El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones —y la necesidad de un Regreso queda vencida—. Queda su mera posibilidad, computable en cero.

II

Escribe Nietzsche, hacia el otoño de 1883: «Esta lenta araña arrastrándose a la luz de la luna, y esta misma luz de la luna, y tú y yo cuchicheando en el portón, cuchicheando de eternas cosas, ¿no hemos coincidido ya en el pasado? ¿Y no recurriremos otra vez en el largo camino, en ese largo tembloroso camino, no recurriremos eternamente? Así hablaba yo, y siempre con voz menos alta, porque me daban miedo mis pensamientos y mis traspensamientos». Escribe Eudemo, parafraseador de Aristóteles, unos tres siglos antes de la Cruz: «Si hemos de creer a los pitagóricos, las mismas cosas volverán puntualmente y estaréis conmigo otra vez y yo repetiré esta doctrina y mi mano jugará con este bastón, y así de lo demás». En la cosmogonía de los estoicos, «Zeus se alimenta del mundo»: el universo es consumido cíclicamente por el fuego que lo engendró, y resurge de la aniquilación para repetir una idéntica historia. De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles y hombres —y aun virtudes y días, ya que para los griegos era imposible un nombre sustantivo sin alguna corporeidad—. De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio.

Como las otras conjeturas de la escuela del Pórtico, esa de la repetición general cundió por el tiempo, y su nombre técnico, *apokatastasis*, entró en los Evangelios (Hechos de los Apóstoles, III, 21), si bien con intención indeterminada. El libro doce de la *Civitas Dei* de San Agustín dedica varios capítulos a rebatir tan abominable doctrina. Esos capítulos (que tengo a la vista) son

harto enmarañados para el resumen, pero la furia episcopal de su autor parece preferir dos motivos: uno, la aparatosa inutilidad de esa rueda; otro, la irrisión de que el Logos muera como un pruebista en la cruz, en funciones interminables. Las despedidas y el suicidio pierden su dignidad si los menudean; San Agustín debió pensar lo mismo de la crucifixión. De ahí que rechazara con escándalo el parecer de los estoicos y pitagóricos. Estos argüían que la ciencia de Dios no puede comprender cosas infinitas y que esta eterna rotación del proceso mundial sirve para que Dios lo vaya aprendiendo y se familiarice con él; San Agustín se burla de sus vanas revoluciones y afirma que Jesús es la vía recta que nos permite huir del laberinto circular de tales engaños.

En aquel capítulo de su *Lógica* que trata de la ley de la causalidad, John Stuart Mill declara que es concebible —pero no verdadera— una repetición periódica de la historia, y cita la «égloga mesiánica» de Virgilio:

Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna...

Nietzsche, helenista, ¿pudo acaso ignorar a esos «precursores»? Nietzsche, el autor de los fragmentos sobre los presocráticos, ¿pudo no conocer una doctrina que los discípulos de Pitágoras aprendieron?[1]. Es muy difícil creerlo —*e inútil*—. Es verdad que Nietzsche ha indicado, en memorable página, el preciso lugar en que la idea de un eterno retorno lo visitó: un sendero en los bosques de Silvaplana, cerca de un vasto bloque piramidal, un mediodía del agosto de 1881 —«a seis mil pies del hombre y del tiempo»—. Es verdad que ese instante es uno de los honores de Nietzsche. «Inmortal el instante», dejará escrito, «en que yo engendré el eterno regreso. Por ese instante yo soporto el Regreso» (*Unschuld des Werdens*. II, 1308). Opino, sin embargo, que no debemos postular una sorprendente ignorancia, ni tampoco una confusión humana, harto humana, entre la inspiración y el recuerdo, ni tampoco un delito de vanidad. Mi clave es de carácter gramatical, casi diré sintáctico. Nietzsche sabía que el Eterno Recurso es de las

[1] Esta perplejidad es inútil. Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie*). (Nota de 1953).

fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera. Para un profeta, cabe asegurar que es la única. Derivar su revelación de un epítome, o de la *Historia philosophiae graeco-romanae* de los profesores suplentes Ritter y Preller, era imposible a Zarathustra, por razones de voz y de anacronismo —cuando no tipográficas—. El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores...

Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho repensarlo y de padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego. No insistiré: ya Miguel de Unamuno tiene su página sobre esa prohijación de los pensamientos.

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. Lo digo con palabras que están en sus cuadernos personales, en el *Nachlass*, donde grabó también estas otras: «Si te figuras una larga paz antes de renacer, te juro que piensas mal. Entre el último instante de la conciencia y el primer resplandor de una vida nueva hay "ningún tiempo" —el plazo dura lo que un rayo, aunque no basten a medirlo billones de años—. Si falta un yo, la infinitud puede equivaler a la sucesión».

Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio. «El no dormir (leo en el antiguo tratado de Robert Burton) harto crucifica a los melancólicos», y nos consta que Nietzsche padeció esa crucifixión y tuvo que buscar salvamento en el amargo hidrato de cloral. Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca.

Escribió Nietzsche: «No anhelar distantes venturas y favores y bendiciones, sino vivir de modo que queramos volver a vivir, y así por toda la eternidad». Mauthner objeta que atribuir la menor

influencia moral, vale decir práctica, a la tesis del eterno retorno, es negar la tesis —pues equivale a imaginar que algo puede acontecer de otro modo—. Nietzsche respondería que la formulación del regreso eterno y su dilatada influencia moral (vale decir práctica) y las cavilaciones de Mauthner y su refutación de las cavilaciones de Mauthner, son otros tantos necesarios momentos de la historia mundial, obra de las agitaciones atómicas. Con derecho podría repetirlo que ya dejó escrito: «Basta que la doctrina de la repetición circular sea probable o posible. La imagen de una mera posibilidad nos puede estremecer y rehacer. ¡Cuánto no ha obrado la posibilidad de las penas eternas!». Y en otro lugar: «En el instante en que se presenta esa idea, varían todos los colores —y hay otra historia—».

III

Alguna vez nos deja pensativos la sensación «de haber vivido ya ese momento». Los partidarios del eterno regreso nos juran que así es e indagan una corroboración de su fe en esos perplejos estados. Olvidan que el recuerdo importaría una novedad que es la negación de la tesis y que el tiempo lo iría perfeccionando —hasta el ciclo distante en que el individuo ya prevé su destino, y prefiere obrar de otro modo...—. Nietzsche, por lo demás, no habló nunca de una confirmación mnemónica del Regreso.[2]

Tampoco habló —y eso merece destacarse también— de la finitud de los átomos. Nietzsche *niega* los átomos; la atomística

[2] De esa aparente confirmación, Néstor Ibarra escribe:

Il arrive aussi que quelque perception nouvelle nous frappe comme un souvenir, que nous croyons reconnaître des objets ou des accidents que nous sommes pourtant sûrs de rencontrer pour la première fois. J'imagine qu'il s'agit ici d'un curieux comportement de notre mémoire. Une perception quelconque s'effectue d'abord, mais *sous le seuil du conscient.* Un instant après, les excitations agissent, mais cette fois nous les recevons *dans le conscient.* Notre mémoire est déclenchée, et nous offre bien le sentiment du 'déjà vu ; mais elle localise mal ce rappel. Pour en justifier la faiblesse et le trouble, nous lui supposons un considérable recul dans le temps; peut être le renvoyons-nous plus loin de nous encore, dans le rédoublement de quelque vie antérieure. Il s'agit en realité d'un passé inmédiat; et l'abîme qui nous en sépare est celui de notre distraction.

no le parecía otra cosa que un modelo del mundo, hecho exclusivamente para los ojos y para el entendimiento aritmético... Para fundar su tesis, habló de una fuerza limitada, desenvolviéndose en el tiempo infinito, pero incapaz de un número ilimitado de variaciones. Obró no sin perfidia: primero nos precave contra la idea de una fuerza infinita —«¡cuidémonos de tales orgías del pensamiento!»— y luego generosamente concede que el tiempo es infinito. Asimismo le agrada recurrir a la Eternidad Anterior. Por ejemplo: un equilibrio de la fuerza cósmica es imposible, pues de no serlo, ya se habría operado en la Eternidad Anterior. O si no: la historia universal ha sucedido un número infinito de veces —en la Eternidad Anterior—. La invocación parece válida, pero conviene repetir que esa Eternidad Anterior o *aeternitas a parte ante* (según le dijeron los teólogos) no es otra cosa que nuestra incapacidad natural de concebirle principio al tiempo. Adolecemos de la misma incapacidad en lo referente al espacio, de suerte que invocar una Eternidad Anterior es tan decisivo como invocar una Infinitud A Mano Derecha. Lo diré con otras palabras: si el tiempo es infinito para la intuición, también lo es el espacio. Nada tiene que ver esa Eternidad Anterior con el tiempo real discurrido; retrocedamos al primer segundo y notaremos que este requiere un predecesor, y ese predecesor otro más, y así infinitamente. Para restañar ese *regressus in infinitum*, San Agustín resuelve que el primer segundo del tiempo coincide con el primer segundo de la Creación —*non in tempore sed cum tempore incepit creado*—.

Nietzsche recurre a la energía; la segunda ley de la termodinámica declara que hay procesos energéticos que son irreversibles. El calor y la luz no son más que formas de la energía. Basta proyectar una luz sobre una superficie negra para que se convierta en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. Esa comprobación, de aspecto inofensivo o insípido, anula el «laberinto circular» del Eterno Retorno.

La primera ley de la termodinámica declara que la energía del universo es constante; la segunda, que esa energía propende a la incomunicación, al desorden, aunque la cantidad total no decrece. Esa gradual desintegración de las fuerzas que componen el universo, es la entropía. Una vez igualadas las diversas temperaturas, una vez excluida (o compensada) toda acción de un cuerpo sobre otro, el mundo será un fortuito concurso de átomos. En el centro

profundo de las estrellas, ese difícil y mortal equilibrio ha sido logrado. A fuerza de intercambios el universo entero lo alcanzará, y estará tibio y muerto.

La luz se va perdiendo en calor; el universo, minuto por minuto, se hace invisible. Se hace más liviano, también. Alguna vez, ya no será más que calor: calor equilibrado, inmóvil, igual. Entonces habrá muerto.

*

Una certidumbre final, esta vez de orden metafísico. Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender cómo dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica —lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia —lo cual ya es grave—.

Salto Oriental, 1934

Entre los libros consultados para la noticia anterior, debo mencionar los siguientes:

Die Unschuld des Werdens, von Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1931.
Also sprach Zarathustra, von Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1892.
Introduction to Mathematical Philosophy, by Bertrand Russell. Londres, 1919.
The A B C of Atoms, by Bertrand Russell. Londres, 1927.
The Nature of the Physical World, by A. S. Eddington. Londres, 1928.
Die Philosophie der Griechen, von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1919.
Wörterbuch der Philosophie, von Fritz Mauthner. Leipzig, 1923.
La ciudad de Dios, por San Agustín. Versión de Díaz de Beyral. Madrid, 1922.

EL TIEMPO CIRCULAR

Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso; en estas líneas procuraré (con el socorro de algunas ilustraciones históricas) definir sus tres modos fundamentales.

El primero ha sido imputado a Platón. Este, en el trigésimo noveno párrafo del *Timeo*, afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida: revolución que constituye el año perfecto. Cicerón (*De la naturaleza de los dioses*, libro segundo) admite que no es fácil el cómputo de ese vasto período celestial, pero que ciertamente no se trata de un plazo ilimitado; en una de sus obras perdidas, le fija doce mil novecientos cincuenta y cuatro «de los que nosotros llamamos años» (Tácito, *Diálogo de los oradores*, 16). Muerto Platón, la astrología judiciaria cundió en Atenas. Esta ciencia, como nadie lo ignora, afirma que el destino de los hombres está regido por la posición de los astros. Algún astrólogo que no había examinado en vano el *Timeo* formuló este irreprochable argumento: si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino. El tiempo atribuyó a Platón esa conjetura. En 1616 escribió Lucilio Vanini: «De nuevo Aquiles irá a Troya; renacerán las ceremonias y religiones; la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será; pero todo ello en general, no (como determina Platón) en particular» (*De admirandis naturae arcanis*, diálogo 52). En 1643 Thomas

Browne declaró en una de las notas del primer libro de la *Religio medici:* «Año de Platón —*Plato's year*— es un curso de siglos después del cual todas las cosas recuperarán su estado anterior y Platón, en su escuela, de nuevo explicará esta doctrina». En este primer modo de concebir el Eterno Regreso, el argumento es astrológico.

El segundo está vinculado a la gloria de Nietzsche, su más patético inventor o divulgador. Un principio algebraico lo justifica: la observación de que un número *n* de objetos —átomos en la hipótesis de Le Bon, fuerzas en la de Nietzsche, cuerpos simples en la del comunista Blanqui— es incapaz de un número infinito de variaciones. De las tres doctrinas que he enumerado, la mejor razonada y la más compleja, es la de Blanqui. Este, como Demócrito (Cicerón, *Cuestiones académicas,* libro segundo, 40), abarrota de mundos facsimilares y de mundos disímiles no solo el tiempo sino el interminable espacio también. Su libro hermosamente se titula *L'éternité par les astres;* es de 1872. Muy anterior es un lacónico pero suficiente pasaje de David Hume; consta en los *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779) que se propuso traducir Schopenhauer; que yo sepa, nadie lo ha destacado hasta ahora. Lo traduzco literalmente: «No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado: infinitamente» (*Dialogues,* VIII).

De esta serie perpetua de historias universales idénticas observa Bertrand Russell: «Muchos escritores opinan que la historia es cíclica, que el presente estado del mundo, con sus pormenores más ínfimos, tarde o temprano volverá. ¿Cómo formulan esa hipótesis? Diremos que el estado posterior es numéricamente idéntico al anterior; no podemos decir que ese estado ocurre dos veces, pues ello postularía un sistema cronológico —*since that would imply a system of dating*— que la hipótesis nos prohíbe. El caso equivaldría al de un hombre que da la vuelta al mundo: no dice que el punto de partida y el punto de llegada son dos lugares diferentes pero muy parecidos; dice que son el mismo lugar. La hipótesis de que la historia es cíclica puede enunciarse de esta manera: formemos

el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas de una circunstancia determinada; en ciertos casos todo el conjunto se precede a sí mismo» (*An Inquiry into Meaning and Truth*, 1940, p. 102).

Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos. Imposible formar el catálogo infinito de autoridades: pienso en los días y las noches de Brahma; en los períodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un años la roza; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro; en el mundo de Heráclito, que es engendrado por el fuego y que cíclicamente devora el fuego; en el mundo de Séneca y de Crisipo, en su aniquilación por el fuego, en su renovación por el agua; en la cuarta bucólica de Virgilio y en el espléndido eco de Shelley; en el Eclesiastés; en los teósofos; en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspenski; en Gerald Heard, en Spengler y en Vico; en Schopenhauer, en Emerson; en los *First Principles* de Spencer y en *Eureka* de Poe... De tal profusión de testimonios bástame copiar uno, de Marco Aurelio: «Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verlas un siglo o dos o infinitamente» (*Reflexiones*, 14).

Si leemos con alguna seriedad las líneas anteriores (*id est*, si nos resolvemos a no juzgarlas una mera exhortación o moralidad), veremos que declaran, o presuponen, dos curiosas ideas. La primera: negar la realidad del pasado y del porvenir. La enuncia este pasaje de Schopenhauer: «La forma de aparición de la voluntad es solo el presente, no el pasado ni el porvenir: estos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida» (*El mundo como voluntad y representación*, primer tomo, 54). La segunda: negar, como el Eclesiastés, cualquier novedad. La conjetura de que

todas las experiencias del hombre son (de algún modo) análogas, puede a primera vista parecer un mero empobrecimiento del mundo.

Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los *vikings*, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino —el único destino posible—, la historia universal es la de un solo hombre. En rigor, Marco Aurelio no nos impone esta simplificación enigmática. (Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de Léon Bloy: un teólogo consagra toda su vida a confutar a un heresiarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el Cielo descubre que para Dios el heresiarca y él forman una sola persona). Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. Afirma que cualquier lapso —un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente— contiene íntegramente la historia. En su forma extrema esa conjetura es de fácil refutación: un sabor difiere de otro sabor, diez minutos de dolor físico no equivalen a diez minutos de álgebra. Aplicada a grandes períodos, a los setenta años de edad que el Libro de los Salmos nos adjudica, la conjetura es verosímil o tolerable. Se reduce a afirmar que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas es limitado, y que antes de la muerte lo agotaremos. Repite Marco Aurelio: «Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir» (*Reflexiones*, libro sexto, 37).

En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como estos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos.

OTRAS INQUISICIONES
[1952]

LA MURALLA Y LOS LIBROS

He, whose long wall the wand'ring Tartar bounds...
Alexander Pope, *Dunciad,* II, 76

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir, del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota.

Históricamente, no hay misterio en las dos medidas. Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal; erigió la muralla, porque las murallas eran defensas; quemó los libros, porque la oposición los invocaba para alabar a los antiguos emperadores. Quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular en Shih Huang Ti fue la escala en que obró. Así lo dejan entender algunos sinólogos, pero yo siento que los hechos que he referido son algo más que una exageración o una hipérbole de disposiciones triviales. Cercar un huerto o un jardín es común; no, cercar un imperio. Tampoco es baladí pretender que la más tradicional de las razas renuncie a la memoria de su pasado, mítico o verdadero. Tres mil años de cronología tenían los chinos (y en esos años, el Emperador Amarillo y Chuang

Tzu y Confucio y Lao Tzu), cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él.

Shih Huang Ti había desterrado a su madre por libertina; en su dura justicia, los ortodoxos no vieron otra cosa que una impiedad; Shih Huang Ti, tal vez, quiso borrar los libros canónigos porque estos lo acusaban; Shih Huang Ti, tal vez, quiso abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre. (No de otra suerte un rey, en Judea, hizo matar a todos los niños para matar a uno). Esta conjetura es atendible, pero nada nos dice de la muralla, de la segunda cara del mito. Shih Huang Ti, según los historiadores, prohibió que se mencionara la muerte y buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte. Todas las cosas quieren persistir en su ser, ha escrito Baruch Spinoza; quizá el emperador y sus magos creyeron que la inmortalidad es intrínseca y que la corrupción no puede entrar en un orbe cerrado. Quizá el emperador quiso recrear el principio del tiempo y se llamó Primero, para ser realmente primero, y se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula. Este, según el Libro de los Ritos, dio su nombre verdadero a las cosas; parejamente Shih Huang Ti se jactó, en inscripciones que perduran, de que todas las cosas, bajo su imperio, tuvieran el nombre que les conviene. Soñó fundar una dinastía inmortal; ordenó que sus herederos se llamaran Segundo Emperador, Tercer Emperador, Cuarto Emperador, y así hasta lo infinito... He hablado de un propósito mágico; también cabría suponer que erigir la muralla y quemar los libros no fueron actos simultáneos. Esto (según el orden que eligiéramos) nos daría la imagen de un rey que empezó por destruir y luego se resignó a conservar, o la de un rey desengañado que destruyó lo que antes defendía. Ambas conjeturas son dramáticas, pero carecen, que yo sepa, de base histórica. Herbert Allen Giles cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desaforada muralla. Esta noticia favorece o tolera otra interpretación. Acaso la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan

vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil. Acaso la muralla fue un desafío y Shih Huang Ti pensó: «Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ese destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ese borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá». Acaso Shih Huang Ti amuralló el imperio porque sabía que este era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan.

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala). Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un «contenido» conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Buenos Aires, 1950

LA ESFERA DE PASCAL

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota.

Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón, harto de los versos homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos a los dioses y propuso a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna. En el *Timeo*, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro; Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) entiende que Jenófanes habló analógicamente: el Dios era esferoide, porque esa forma es la mejor, o la menos mala, para representar la divinidad. Parménides, cuarenta años después, repitió la imagen («El Ser es semejante a la masa de una esfera bien redondeada, cuya fuerza es constante desde el centro en cualquier dirección»); Calogero y Mondolfo razonan que intuyó una esfera infinita, o infinitamente creciente, y que las palabras que acabo de transcribir tienen un sentido dinámico (Albertelli, *Gli Eleati*, 148). Parménides enseñó en Italia; a pocos años de su muerte, el siciliano Empédocles de Agrigento urdió una laboriosa cosmogonía; hay una etapa en que las partículas de tierra, de agua, de aire y de fuego integran una esfera sin fin, «el *Sphairos* redondo, que exulta en su soledad circular».

La historia universal continuó su curso, los dioses demasiado humanos que Jenófanes atacó fueron rebajados a ficciones poéticas

o a demonios, pero se dijo que uno, Hermes Trismegisto, había dictado un número variable de libros (42, según Clemente de Alejandría; 20 000, según Jámblico; 36 525, según los sacerdotes de Thoth, que también es Hermes), en cuyas páginas estaban escritas todas las cosas. Fragmentos de esa biblioteca ilusoria, compilados o fraguados desde el siglo III, forman lo que se llama el *Corpus hermeticum;* en alguno de ellos, o en el *Asclepio,* que también se atribuyó a Trismegisto, el teólogo francés Alain de Lille —Alanus de Insulis— descubrió a fines del siglo XII esta fórmula, que las edades venideras no olvidarían: «Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Los presocráticos hablaron de una esfera sin fin; Albertelli (como antes Aristóteles) piensa que hablar así es cometer una *contradictio in adjectio,* porque sujeto y predicado se anulan; ello bien puede ser verdad, pero la fórmula de los libros herméticos nos deja, casi, intuir esa esfera. En el siglo XIII, la imagen reapareció en el simbólico *Roman de la rose,* que la da como de Platón, y en la enciclopedia *Speculum triplex;* en el XVI, el último capítulo del último libro de *Pantagruel* se refirió a «esa esfera intelectual, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, que llamamos Dios». Para la mente medieval, el sentido era claro: Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna Lo limita. «El cielo, el cielo de los cielos, no te contiene», dijo Salomón (I Reyes, 8, 27); la metáfora geométrica de la esfera hubo de parecer una glosa de esas palabras.

El poema de Dante ha preservado la astronomía ptolemaica, que durante mil cuatrocientos años rigió la imaginación de los hombres. La tierra ocupa el centro del universo. Es una esfera inmóvil; en torno giran nueve esferas concéntricas. Las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la Luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena, el cielo cristalino llamado también Primer Móvil. A este lo rodea el Empíreo, que está hecho de luz. Todo este laborioso aparato de esferas huecas, transparentes y giratorias (algún sistema requería cincuenta y cinco), había llegado a ser una necesidad mental; *De hypothesibus motuum coelestium commentariolus* es el título que Copérnico, negador de Aristóteles, puso al manuscrito que transformó nuestra visión del cosmos. Para un hombre, para Giordano Bruno, la rotura de las bóvedas este-

lares fue una liberación. Proclamó, en la *Cena de las cenizas*, que el mundo es el efecto infinito de una causa infinita y que la divinidad está cerca, «pues está dentro de nosotros más aún de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros». Buscó palabras para declarar a los hombres el espacio copernicano y en una página famosa estampó: «Podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (*De la causa, principio y uno*, V).

Esto se escribió con exultación, en 1584, todavía en la luz del Renacimiento; setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara. En el Renacimiento, la humanidad creyó haber alcanzado la edad viril, y así lo declaró por boca de Bruno, de Campanella y de Bacon. En el siglo XVII la acobardó una sensación de vejez; para justificarse, exhumó la creencia de una lenta y fatal degeneración de todas las criaturas, por obra del pecado de Adán. (En el quinto capítulo del Génesis consta que «todos los días de Matusalén fueron novecientos setenta y nueve años»; en el sexto, que «había gigantes en la tierra en aquellos días»). El primer aniversario de la elegía *An Anatomy of the World*, de John Donne, lamentó la vida brevísima y la estatura mínima de los hombres contemporáneos, que son como las hadas y los pigmeos; Milton, según la biografía de Johnson, temió que ya fuera imposible en la tierra el género épico; Glanvill juzgó que Adán, «medalla de Dios», gozó de una visión telescópica y microscópica; Robert South famosamente escribió: «Un Aristóteles no fue sino los escombros de Adán, y Atenas, los rudimentos del Paraíso». En aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Este aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: «La natu-

raleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable:* «Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna».

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Buenos Aires, 1951

EL SUEÑO DE COLERIDGE

El fragmento lírico «Kubla Khan» (cincuenta y tantos versos rimados e irregulares, de prosodia exquisita) fue soñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, en uno de los días del verano de 1797. Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confín de Exmoor; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico; el sueño lo venció momentos después de la lectura de un pasaje de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge, el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simultáneamente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas, se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo transcribir el fragmento que perdura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió y le fue imposible, después, recordar el resto. «Descubrí, con no pequeña sorpresa y mortificación —cuenta Coleridge—, que si bien retenía de un modo vago la forma general de la visión, todo lo demás, salvo unas ocho o diez líneas sueltas, había desaparecido como las imágenes en la superficie de un río en el que se arroja una piedra, pero, ay de mí, sin la ulterior restauración de estas últimas». Swinburne sintió que lo rescatado era el más alto ejemplo de la música del inglés y que el hombre capaz de analizarlo podría (la metáfora es de John Keats) destejer un arco iris. Las traducciones o resúmenes

de poemas cuya virtud fundamental es la música son vanas y pueden ser perjudiciales; bástenos retener, por ahora, que a Coleridge le fue dada *en un sueño* una página de no discutido esplendor.

El caso, aunque extraordinario, no es único. En el estudio psicológico *The World of Dreams*, Havelock Ellis lo ha equiparado con el del violinista y compositor Giuseppe Tartini, que soñó que el Diablo (su esclavo) ejecutaba en el violín una prodigiosa sonata; el soñador, al despertar, dedujo de su imperfecto recuerdo el *Trillo del Diavolo*. Otro clásico ejemplo de cerebración inconsciente es el de Robert Louis Stevenson, a quien un sueño (según él mismo ha referido en su «Chapter on Dreams») le dio el argumento de *Olalla* y otro, en 1884, el de *Jekyll & Hyde*. Tartini quiso imitar en la vigilia la música de un sueño; Stevenson recibió del sueño argumentos, es decir, formas generales; más afín a la inspiración verbal de Coleridge es la que Beda el Venerable atribuye a Caedmon (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV, 24). El caso ocurrió a fines del siglo VII, en la Inglaterra misionera y guerrera de los reinos sajones. Caedmon era un rudo pastor y ya no era joven; una noche, se escurrió de una fiesta porque previó que le pasarían el arpa, y se sabía incapaz de cantar. Se echó a dormir en el establo, entre los caballos, y en el sueño alguien lo llamó por su nombre y le ordenó que cantara. Caedmon contestó que no sabía, pero el otro le dijo: «Canta el principio de las cosas creadas». Caedmon, entonces, dijo versos que jamás había oído. No los olvidó, al despertar, y pudo repetirlos ante los monjes del cercano monasterio de Hild. No aprendió a leer, pero los monjes le explicaban pasajes de la historia sagrada y él «los rumiaba como un limpio animal y los convertía en versos dulcísimos, y de esa manera cantó la creación del mundo y del hombre y toda la historia del Génesis y el Éxodo de los hijos de Israel y su entrada en la tierra de promisión, y muchas otras cosas de la Escritura, y la encarnación, pasión, resurrección y ascensión del Señor, y la venida del Espíritu Santo y la enseñanza de los apóstoles, y también el terror del Juicio Final, el horror de las penas infernales, las dulzuras del cielo y las mercedes y los juicios de Dios». Fue el primer poeta sagrado de la nación inglesa. «Nadie se igualó a él —dice Beda—, porque no aprendió de los hombres sino de Dios». Años después, profetizó la hora en que iba a morir y la esperó durmiendo. Esperemos que volvió a encontrarse con su ángel.

A primera vista, el sueño de Coleridge corre el albur de parecer menos asombroso que el de su precursor. «Kubla Khan» es una composición admirable y las nueve líneas del himno soñado por Caedmon casi no presentan otra virtud que su origen onírico, pero Coleridge ya era poeta y a Caedmon le fue revelada una vocación. Hay, sin embargo, un hecho ulterior, que magnifica hasta lo insondable la maravilla del sueño en que se engendró «Kubla Khan». Si este hecho es verdadero, la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha tocado aún a su fin.

El poeta soñó en 1797 (otros entienden que en 1798) y publicó su relación del sueño en 1816, a manera de glosa o justificación del poema inconcluso. Veinte años después apareció en París, fragmentariamente, la primera versión occidental de una de esas historias universales en que la literatura persa es tan rica, el *Compendio de historias* de Rashid ed-Din, que data del siglo XIV. En una página se lee: «Al este de Shangtu, Kubla Khan erigió un palacio, según un plano que había visto en un sueño y que guardaba en la memoria». Quien esto escribió era visir de Ghazan Mahmud, que descendía de Kubla.

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. Confrontadas con esta simetría, que trabaja con almas de hombres que duermen y abarca continentes y siglos, nada o muy poco son, me parece, las levitaciones, resurrecciones y apariciones de los libros piadosos.

¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar, como las formas de leones o de caballos que a veces configuran las nubes. Otros argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador había soñado el palacio y dijo haber soñado el poema para crear una espléndida ficción que asimismo paliara o justificara lo truncado y rapsódico de los versos[1].

[1] A principios del siglo XIX o a fines del XVIII, juzgado por lectores de gusto clásico, «Kubla Khan» era harto más desaforado que ahora. En 1884, el primer biógrafo de Coleridge, Traill, pudo aún escribir: «El extravagante poema onírico "Kubla Khan" es poco más que una curiosidad psicológica».

Esta conjetura es verosímil, pero nos obliga a postular, arbitrariamente, un texto no identificado por los sinólogos en el que Coleridge pudo leer, antes de 1816, el sueño de Kubla[2]. Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que este lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales.

El primer sueño agregó a la realidad un palacio; el segundo, que se produjo cinco siglos después, un poema (o principio de poema) sugerido por el palacio; la similitud de los sueños deja entrever un plan; el período enorme revela un ejecutor sobrehumano. Indagar el propósito de ese inmortal o de ese longevo sería, tal vez, no menos atrevido que inútil, pero es lícito sospechar que no lo ha logrado. En 1691, el P. Gerbillon, de la Compañía de Jesús, comprobó que del palacio de Kublai Khan solo quedaban ruinas; del poema nos consta que apenas se rescataron cincuenta versos. Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último.

Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación. Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales.

---

[2] Véase John Livingston Lowes: *The Road to Xanadu*, 1927, pp. 358, 585.

EL TIEMPO Y J. W. DUNNE

En el número 63 de *Sur* (diciembre de 1939) publiqué una prehistoria, una primera historia rudimental, de la regresión infinita. No todas las omisiones de ese bosquejo eran involuntarias: deliberadamente excluí la mención de J. W. Dunne, que ha derivado del interminable *regressus* una doctrina suficientemente asombrosa del sujeto y del tiempo. La discusión (la mera exposición) de su tesis hubiera rebasado los límites de esa nota. Su complejidad requería un artículo independiente: que ahora ensayaré. A su escritura me estimula el examen del último libro de Dunne —*Nothing Dies* (Faber and Faber, 1940)— que repite o resume los argumentos de los tres anteriores.

El argumento único, mejor dicho. Su mecanismo nada tiene de nuevo; lo casi escandaloso, lo insólito, son las inferencias del autor. Antes de comentarlas, anoto unos previos avatares de las premisas.

El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra[1], niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, «porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda». Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos) pero nos consta que esa

[1] *Nachvedische Philosophie der Inder,* 318.

negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. «El sujeto conocedor», repite, «no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor» (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, tomo II, capítulo 19). Herbart jugó también con esa multiplicación ontológica. Antes de cumplir los veinte años había razonado que el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo, postula un otro yo que se sabe también a sí mismo, y ese yo postula a su vez otro yo (Deussen, *Die neuere Philosophie*, 1920, p. 367). Exornado de anécdotas, de parábolas, de buenas ironías y de diagramas, ese argumento es el que informa los tratados de Dunne.

Este (*An Experiment with Time*, capítulo XXII) razona que un sujeto consciente no solo es consciente de lo que observa, sino de un sujeto A que observa y, por lo tanto, de otro sujeto B que es consciente de A y, por lo tanto, de otro sujeto C consciente de B... No sin misterio agrega que esos innumerables sujetos íntimos no caben en las tres dimensiones del espacio pero sí en las no menos innumerables dimensiones del tiempo. Antes de aclarar esa aclaración, invito a mi lector a que repensemos lo que dice este párrafo.

Huxley, buen heredero de los nominalistas británicos, mantiene que solo hay una diferencia verbal entre el hecho de percibir un dolor y el hecho de saber que uno lo percibe, y se burla de los metafísicos puros, que distinguen en toda sensación «un sujeto sensible, un objeto sensígeno y ese personaje imperioso: el Yo» (*Essays*, tomo VI, p. 87). Gustav Spiller (*The Mind of Man*, 1902) admite que la conciencia del dolor y el dolor son dos hechos distintos, pero los considera tan comprensibles como la simultánea percepción de una voz y de un rostro. Su opinión me parece válida. En cuanto a la conciencia de la conciencia, que invoca Dunne para instalar en cada individuo una vertiginosa y nebulosa jerarquía de sujetos, prefiero sospechar que se trata de estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial. «Si el espíritu —ha dicho Leibniz— tuviera que repensar lo pensado, bastaría percibir un sentimiento para pensar en él y para pensar luego en el pensamiento y luego en el pensamiento del pensamiento, y así hasta lo infinito» (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, libro II, capítulo I).

El procedimiento creado por Dunne para la obtención inmediata de un número infinito de tiempos es menos convincente y

más ingenioso. Como Juan de Mena en su *Labyrintho*[2], como Uspenski en el *Tertium organum*, postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo cósmico, o los ríos mortales de nuestras vidas. Esa traslación, ese fluir, exige como todos los movimientos un tiempo determinado; tendremos pues, un tiempo segundo para que se traslade el primero; un tercero para que se traslade el segundo, y así hasta lo infinito...[3] Tal es la máquina propuesta por Dunne. En esos tiempos hipotéticos o ilusorios tienen interminable habitación los sujetos imperceptibles que multiplica el otro *regressus*.

No sé qué opinará mi lector. No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una «cosa») pero adivino que el curso del tiempo y el tiempo son un solo misterio y no dos. Dunne, lo sospecho, comete un error parecido al de los distraídos poetas que hablan (digamos) de la luna que muestra su rojo disco, sustituyendo así a una indivisa imagen visual un sujeto, un verbo y un complemento, que no es otro que el mismo sujeto, ligeramente enmascarado... Dunne es una víctima ilustre de esa mala costumbre intelectual que Bergson denunció: concebir el tiempo como una cuarta dimensión del espacio. Postula que ya existe el porvenir y que debemos trasladarnos a él, pero ese postulado basta para convertirlo en espacio y para requerir un tiempo segundo (que también es concebido en forma espacial, en forma de línea o de río) y después un tercero y un millonésimo. Ninguno de los cuatro libros de Dunne deja de proponer *infinitas dimensiones de tiempo*[4], pero esas dimensiones son espaciales. El tiempo verdadero, para Dunne, es el inalcanzable término último de una serie infinita.

---

[2] En este poema del siglo XV hay una visión de «muy grandes tres ruedas»: la primera, inmóvil, es el pasado; la segunda, giratoria, el presente; la tercera, inmóvil, el porvenir.

[3] Medio siglo antes de que la propusiera Dunne, «la absurda conjetura de un segundo tiempo, en el que fluye, rápida o lentamente, el primero» fue descubierta y rechazada por Schopenhauer, en una nota manuscrita agregada a su *Die Welt als Wille und Vorstellung*. La registra la p. 829 del segundo volumen de la edición histórico-crítica de Otto Weiss.

[4] La frase es reveladora. En el capítulo XXI del libro *An Experiment with Time*, habla de un tiempo que es perpendicular a otro.

¿Qué razones hay para postular que ya existe el futuro? Dunne suministra dos: una, los sueños premonitorios; otra, la relativa simplicidad que otorga esa hipótesis a los inextricables diagramas que son típicos de su estilo. También quiere eludir los problemas de una creación continua...

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar).

Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobraremos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí.

LAS ALARMAS DEL DOCTOR AMÉRICO CASTRO

La palabra *problema* puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar del *problema judío* es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura de la prosa del doctor Rosenberg. Otro demérito de los falsos problemas es el de promover soluciones que son falsas también. A Plinio (*Historia natural*, libro VIII) no le basta observar que los dragones atacan en verano a los elefantes: aventura la hipótesis de que lo hacen para beberles toda la sangre que, como nadie ignora, es muy fría. Al doctor Castro (*La peculiaridad lingüística*, etcétera) no le basta observar un «desbarajuste lingüístico en Buenos Aires»: aventura la hipótesis del «lunfardismo» y de la «mística gauchofilia»[1].

Para demostrar la primera tesis —la corrupción del idioma español en el Plata—, el doctor apela a un procedimiento que debemos calificar de sofístico, para no poner en duda su inteligencia; de candoroso, para no dudar de su probidad. Acumula retazos de Pacheco, de Vacarezza, de Lima, de *Last Reason*, de Contursi, de Enrique González Tuñón, de Palermo, de Llanderas y de Malfatti, los copia con infantil gravedad y luego los exhibe

[1] *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires, Losada, 1941.

urbi et orbi como ejemplos de nuestro depravado lenguaje. No sospecha que tales ejercicios («Con un feca con chele / y una ensaimada / vos te venís pal Centro / de gran bacán») son caricaturales; los declara «síntomas de una alteración grave», cuya causa remota son «las conocidas circunstancias que hicieron de los países platenses zonas hasta donde el latido del imperio hispano llegaba ya sin brío». Con igual eficacia cabría argumentar que en Madrid no quedan ya vestigios del español, según lo demuestran las coplas que Rafael Salillas transcribe (*El delincuente español: su lenguaje*, 1896):

El minche de esa rumi
dicen no tenela bales:
los he dicaito yo,
los tenela muy juncales...
El chibel barba del breje
menjindé a los burós:
apincharé ararajay
y menda la pirabó.

Ante su poderosa tiniebla es casi límpida esta pobre copla lunfarda:

El bacán le acanaló
el escracho a la minushia:
después espirajushió
por temor a la canushia[2].

En la página 139, el doctor Castro nos anuncia otro libro sobre el problema de la lengua de Buenos Aires; en la 87, se jacta de haber descifrado un diálogo campero de Lynch «en el cual los personajes usan los medios más bárbaros de expresión, que solo comprendemos enteramente los familiarizados con las jergas rioplatenses». Las jergas: *ce pluriel est bien singulier*. Salvo el lunfardo

[2] La registra el vocabulario jergal de Luis Villamayor: *El lenguaje del hampa porteño*. Buenos Aires, 1915. Castro ignora este léxico, tal vez porque lo señala Arturo Costa Álvarez en un libro esencial: *El castellano en la Argentina*. La Plata, 1928. Inútil advertir que nadie pronuncia *minushia, canushia, espirajushiar*.

(módico esbozo carcelario que nadie sueña en parangonar con el exuberante caló de los españoles), no hay jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Esas corporaciones viven de reprobar las sucesivas jerigonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado. En esos detritus se apoyan; esas riquezas les debemos y deberemos.

No menos falsos son «los graves problemas que el habla presenta en Buenos Aires». He viajado por Cataluña, por Alicante, por Andalucía, por Castilla; he vivido un par de años en Valldemosa y uno en Madrid; tengo gratísimos recuerdos de esos lugares; no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda). El doctor Castro nos imputa arcaísmo. Su método es curioso: descubre que las personas más cultas de San Mamed de Puga, en Orense, han olvidado tal o cual acepción de tal o cual palabra; inmediatamente resuelve que los argentinos deben olvidarla también... El hecho es que el idioma español adolece de varias imperfecciones (monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas) pero no de la imperfección que sus torpes vindicadores le achacan: la dificultad. El español es facilísimo. Solo los españoles lo juzgan arduo: tal vez porque los turban las atracciones del catalán, del bable, del mallorquín, del galaico, del vascuence y del valenciano; tal vez por un error de la vanidad; tal vez por cierta rudeza verbal (confunden acusativo y dativo, dicen *le mató* por *lo mató*, suelen ser incapaces de pronunciar *Atlántico* o *Madrid*, piensan que un libro puede sobrellevar este cacofónico título: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*).

El doctor Castro, en cada una de las páginas de este libro, abunda en supersticiones convencionales. Desdeña a López y venera a Ricardo Rojas; niega los tangos y alude con respeto a las jácaras, piensa que Rosas fue un caudillo de montoneras, un hombre a lo Ramírez o Artigas, y ridículamente lo llama «centauro máximo». (Con mejor estilo y juicio más lúcido, Groussac prefirió la definición: «miliciano de retaguardia»). Proscribe —entiendo que con toda razón— la palabra *cachada*, pero se resigna a *tomadura de pelo*, que no es visiblemente más lógica ni más encantado-

ra. Ataca los idiotismos americanos, porque los idiotismos españoles le gustan más. No quiere que digamos *de arriba:* quiere que digamos *de gorra...* Este examinador «del hecho lingüístico bonaerense» anota seriamente que los porteños llaman *acridio* a la langosta, este lector inexplicable de Carlos de la Púa y de *Yacaré* nos revela que *taita,* en arrabalero, significa *padre.*

En este libro, la forma no desdice del fondo. A veces el estilo es comercial: «Las bibliotecas de Méjico poseían libros de alta calidad» (p. 49); «La aduana seca... imponía precios fabulosos» (p. 52). Otras, la trivialidad continua del pensamiento no excluye el pintoresco dislate: «Surge entonces lo único posible, el tirano, condensación de la energía sin rumbo de la masa, que él no encauza, porque no es guía sino mole aplastante, ingente aparato ortopédico que mecánicamente, bestialmente, enredila al rebaño que se desbanda» (pp. 71, 72). Otras, el investigador de Vacarezza intenta el *mot juste:* «Por los mismos motivos por los que se torpedea la maravillosa gramática de A. Alonso y P. Henríquez Ureña» (p. 31).

Los compadritos de *Last Reason* emiten metáforas hípicas; el doctor Castro, más versátil en el error, conjuga la radiotelefonía y el *football:* «El pensamiento y el arte rioplatense son antenas valiosas para cuanto en el mundo significa valía y esfuerzo, actitud intensamente receptiva que no ha de tardar en convertirse en fuerza creadora, si el destino no tuerce el rumbo de las señales propicias. La poesía, la novela y el ensayo lograron allá más de un *goal* perfecto. La ciencia y el pensar filosófico cuentan entre sus cultivadores nombres de suma distinción» (p. 9).

A la errónea y mínima erudición, el doctor Castro añade el infatigable ejercicio de la zalamería, de la prosa rimada y del terrorismo.

P. S.— Leo en la página 136: «Lanzarse en serio, sin ironía, a escribir como Ascasubi, Del Campo o Hernández es asunto que da en qué pensar». Copio las últimas estrofas del *Martín Fierro:*

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron,
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos
Y pronto, sin ser sentidos,
Por la frontera cruzaron.

Y cuando la habían pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

Y siguiendo el fiel del rumbo,
Se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto
En alguna correría
Pero espero que algún día
Sabré de ellos algo cierto.

Y ya con estas noticias
Mi relación acabé.
Por ser ciertas, las conté,
Todas las desgracias dichas:
Es un telar de desdichas
Cada gaucho que usté vé.

Pero ponga su esperanza
En el Dios que lo formó,
Y aquí me despido yo
Que he relatao a mi modo,
Males que conocen todos
Pero que naides contó.

«En serio, sin ironía», pregunto: ¿Quién es más dialectal: el cantor de las límpidas estrofas que he repetido o el incoherente redactor de los aparatos ortopédicos que enredilan rebaños, de los géneros literarios que juegan al *football* y de las gramáticas torpedeadas?

En la página 122, el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística.

NUESTRO POBRE INDIVIDUALISMO

Las ilusiones del patriotismo no tienen término. En el primer siglo de nuestra era, Plutarco se burló de quienes declaran que la luna de Atenas es mejor que la luna de Corinto; Milton, en el XVII, notó que Dios tenía la costumbre de revelarse primero a Sus ingleses; Fichte, a principios del XIX, declaró que tener carácter y ser alemán es, evidentemente, lo mismo. Aquí, los nacionalistas pululan; los mueve, según ellos, el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos. Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles —digamos— o de una imaginaria tradición católica o del «imperialismo sajón».

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción[1]; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel «El Estado es la realidad de la idea moral» le parecen bromas siniestras.

---

[1] El Estado es impersonal: el argentino solo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho; no lo justifico o excuso.

Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese «héroe» es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote que «allá se lo haya cada uno con su pecado» y que «no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello» (*Quijote*, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.

El mundo, para el europeo, es un cosmos en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos. El europeo y el americano del Norte juzgan que ha de ser bueno un libro que ha merecido un premio cualquiera; el argentino admite la posibilidad de que no sea malo, a pesar del premio. En general, el argentino descree de las circunstancias. Puede ignorar la fábula de que la humanidad siempre incluye treinta y seis hombres justos —los *Lamed Wufniks*— que no se conocen entre ellos pero que secretamente sostienen el universo; si la oye, no le extrañará que esos beneméritos sean oscuros y anónimos... Su héroe popular es el hombre solo que pelea con la partida, ya en acto (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia o en el pasado (Segundo Sombra). Otras literaturas no registran hechos análogos. Consideremos, por ejemplo, dos grandes escritores europeos: Kipling y Franz Kafka. Nada, a primera vista, hay entre los dos de común, pero el tema del uno es la vindicación del orden, de un orden (la carretera en *Kim*, el puente en *The Bridge Builders*, la muralla romana en *Puck of Pook's Hill*); el del otro, la insoportable y trágica soledad de quien carece de un lugar, siquiera humildísimo, en el orden del universo.

Se dirá que los rasgos que he señalado son meramente negativos o anárquicos; se añadirá que no son capaces de explicación política. Me atrevo a sugerir lo contrario. El más urgente de los pro-

blemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes.

Sin esperanza y con nostalgia, pienso en la abstracta posibilidad de un partido que tuviera alguna afinidad con los argentinos; un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno.

El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente molesto; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran, y finalmente construyeran, su antítesis.

Buenos Aires, 1946

QUEVEDO

Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura. Mucho he tratado de inquirir las razones de esa extravagante omisión; alguna vez, en una conferencia olvidada, creí encontrarlas en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental. («Ser sensiblero es tener éxito», ha observado George Moore). Para la gloria, decía yo, no es indispensable que un escritor se muestre sentimental, pero es indispensable que su obra, o alguna circunstancia biográfica, estimulen el patetismo. Ni la vida ni el arte de Quevedo, reflexioné, se prestan a esas tiernas hipérboles cuya repetición es la gloria...

Ignoro si es correcta esa explicación: yo ahora la complementaría con esta: virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisíaca; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales; Melville, la abominación y el amor de la

Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo; este, conviene recordar, no siempre es objetivo y externo. Góngora o Mallarmé, verbigracia, perduran como tipos del escritor que laboriosamente elabora una obra secreta; Whitman, como protagonista semidivino de *Leaves of Grass*. De Quevedo, en cambio, solo perdura una imagen caricatural. «El más noble estilista español se ha transformado en un prototipo chascarrillero», observa Leopoldo Lugones (*El imperio jesuítico*, 1904, p. 59).

Lamb dijo que Edmund Spenser era *the poets' poet*, 'el poeta de los poetas'. De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo.

La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido. Su tratado *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job* prefiere la intimidación al razonamiento. Como Cicerón (*De natura deorum*, II, 40-44), prueba un orden divino mediante el orden que se observa en los astros, «dilatada república de luces», y, despachada esa variación estelar del argumento cosmológico, agrega: «Pocos fueron los que absolutamente negaron que había Dios; sacaré a la vergüenza los que tuvieron menos, y son: Diágoras milesio, Protágoras abderites, discípulos de Demócrito y Theodoro (llamado Atheo vulgarmente), y Bión borysthenites, discípulo del inmundo y desatinado Theodoro», lo cual es mero terrorismo. Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios hostil o rudimentario. Quevedo, solo estudioso de la verdad, es invulnerable a ese encanto. Escribe que la transmigración de las almas es «bobería bestial» y «locura brutal». Empédocles de Agrigento afirmó: «He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar»; Quevedo anota (*Providencia de Dios*): «Descubriose por juez y legislador desta tropelía Empédocles, hombre

tan desatinado, que afirmando que había sido pez, se mudó en tan contraria y opuesta naturaleza, que murió mariposa del Etna; y a vista del mar, de quien había sido pueblo, se precipitó en el fuego». A los gnósticos, Quevedo los moteja de infames, de malditos, de locos y de inventores de disparates (*Zahúrdas de Plutón. in fine*).

Su *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor* debe considerarse, según Aureliano Fernández Guerra, «como un sistema completo de gobierno, el más acertado, noble y conveniente». Para estimar ese dictamen en lo que vale, bástenos recordar que los cuarenta y siete capítulos de ese libro ignoran otro fundamento que la curiosa hipótesis de que los actos y palabras de Cristo (que fue, según es fama, *Rex Judaeorum*) son símbolos secretos a cuya luz el político tiene que resolver su problema. Fiel a esa cábala, Quevedo extrae, del episodio de la samaritana, que los tributos que los reyes exigen deben ser leves; del episodio de los panes y de los peces, que los reyes deben remediar las necesidades; de la repetición de la fórmula *sequebantur*, que «el rey ha de llevar tras sí los ministros, no los ministros al rey»... El asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones. Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje[1]. El lector distraído puede juzgarse edificado por esa obra. Análoga discordia se advierte en el *Marco Bruto*, donde el pensamiento no es memorable aunque lo son las cláusulas. Logra su perfección en ese tratado el más imponente de los estilos que Quevedo ejerció. El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos. Este, verbigracia, que copio: «Honraron con unas hojas de laurel un linaje; pagaron grandes y soberanas victorias con las aclamaciones

[1] Reyes certeramente observa (*Capítulos de literatura española*, 1939, p. 133): «Las obras políticas de Quevedo no proponen una nueva interpretación de los valores políticos, ni tienen ya más que un valor retórico... O son panfletos de oportunidad, o son obras de declamación académica. La *Política de Dios*, a pesar de su ambiciosa apariencia, no es más que un alegato contra los malos ministros. Pero entre estas páginas pueden encontrarse algunos de los rasgos más propios de Quevedo».

de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con unas estatuas; y para que no descaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el mármol y las voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito». Otros estilos frecuentó Quevedo con no menos felicidad: el estilo aparentemente oral del *Buscón*, el estilo desaforado y orgiástico (pero no ilógico) de *La hora de todos*.

«El lenguaje —ha observado Chesterton (*G. F. Watts*, 1904, página 91)— no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia». Nunca lo entendió así Quevedo, para quien el lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico. Las trivialidades o eternidades de la poesía —aguas equiparadas a cristales, manos equiparadas a nieve, ojos que lucen como estrellas y estrellas que miran como ojos— le incomodaban por ser fáciles, pero mucho más por ser falsas. Olvidó, al censurarlas, que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas... También abominó de los idiotismos. Con el propósito de «sacarlos a la vergüenza» urdió con ellos la rapsodia que se titula *Cuento de cuentos;* muchas generaciones, embelesadas, han preferido ver en esa reducción al absurdo un museo de primores, divinamente destinado a salvar del olvido las locuciones *zurriburri, abarrisco, cochite hervite, quítame allá esas pajas* y *a trochimoche*.

Quevedo ha sido equiparado, más de una vez, a Luciano de Samosata. Hay una diferencia fundamental: Luciano, al combatir en el siglo II a las divinidades olímpicas, hace obra de polémica religiosa; Quevedo, al repetir ese ataque en el siglo XVII de nuestra era, se limita a observar una tradición literaria.

Examinada, siquiera brevemente, su prosa, paso a discutir su poesía, no menos múltiple.

Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables. Quevedo, hombre de apetitos vehementes, no dejó nunca de aspirar al ascetismo estoico; también debió de parecerle insensato depender de mujeres («aquel es avisado, que usa de sus caricias y no se fía de estas»); bastan esos motivos para explicar la artificialidad voluntaria de aquella Musa IV de su *Parnaso*, que «canta hazañas del amor y de la hermosura». El acento personal de Quevedo está en otras piezas; en las que le permiten publicar su melancolía,

su coraje o su desengaño. Por ejemplo, en este soneto que envió, desde su Torre de Juan Abad, a don José de Salas (*Musa*. II, 109):

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos, libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o secundan mis asuntos,
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
las injurias de los años vengadora,
libra oh gran don Joseph, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta,
que en la lección y estudio nos mejora.

No faltan rasgos conceptistas en la pieza anterior (escuchar los ojos, hablar despiertos al sueño de la vida) pero el soneto es eficaz a despecho de ellos, no a causa de ellos. No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarlas. No siempre ocurre así; en el más ilustre soneto de este volumen —«Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión»—, la espléndida eficacia del dístico

Su tumba son de Flandes las campañas
y su epitafio la sangrienta Luna

es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Digo lo mismo de la subsiguiente expresión: *el llanto militar*, cuyo sentido no es enigmático, pero sí baladí: *el llanto de los militares*. En cuanto a la *sangrienta Luna*, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón.

No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así, la memorable línea (*Musa*, IV, 31):

Polvo serán, mas polvo enamorado

es una recreación, o exaltación, de una de Propercio (*Elegías*, I, 19):

Ut meus oblito pulvis amore vacet.

Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos, que de algún modo prefiguran a Wordsworth; opacas y crujientes severidades[2], bruscas magias de teólogo («Con los doce cené: yo fui la cena»); gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego[3]; urbanidades y dulzuras de Italia («humilde soledad verde y sonora»); variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim du Bellay; brevedades latinas; chocarrerías[4];

---

[2] Temblaron los umbrales y las puertas,
donde la majestad negra y oscura
las frías desangradas sombras muertas
oprime en ley desesperada y dura;
las tres gargantas al ladrido abiertas,
viendo la nueva luz divina y pura,
enmudeció Cerbero, y de repente
hondos suspiros dio la negra gente.

Gimió debajo de los pies el suelo,
desiertos montes de ceniza canos,
que no merecen ver ojos del cielo,
y en nuestra amarillez ciegan los llanos.
Acrecentaban miedo y desconsuelo
los roncos perros, que en los reinos vanos
molestan el silencio y los oídos,
confundiendo lamentos y ladridos.
(Musa IX)

[3] Un animal a la labor nacido
y símbolo celoso a los mortales,
que a Jove fue disfraz, y fue vestido;
que un tiempo endureció manos reales,
y detrás de él los cónsules gimieron,
y rumia luz en campos celestiales.
(Musa II)

[4] *La Méndez llegó chillando*
con trasudores de aceite.

burlas de curioso artificio[5]; lóbregas pompas de la aniquilación y del caos.

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata. Esta, por ejemplo:

Harta la Toga del veneno tirio,
o ya en el oro pálida y rigente
cubre con los tesoros del Oriente,
mas no descansa, ¡oh Licas!, tu martirio.

Padeces un magnífico delirio,
cuando felicidad tan delincuente
tu horror oscuro en esplendor te miente,
víbora en rosicler, áspid en lirio.

Competir su Palacio a Jove quieres,
pues miente el oro Estrellas a su modo,
en el que vives, sin saber que mueres.

Y en tantas glorias tú, señor de todo,
para quien sabe examinarte, eres
lo solamente vil, el asco, el lodo.

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero este sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

---

derramando por los hombros
el columpio de las liendres.
(Musa V)

[5] *Aquesto Fabio cantaba*
a las balcones y rejas
de Aminta, que aun de olvidarlo,
le han dicho que no se acuerda.
(Musa VI)

MAGIAS PARCIALES DEL *QUIJOTE*

Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad.

Cotejado con otros libros clásicos (la *Ilíada*, la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Comedia* dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el *Quijote* es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX. Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso: ignoro si Miguel de Cervantes compartió esa intuición, pero sé que la forma del *Quijote* le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico. Conrad y Henry James novelaron la realidad porque la juzgaban poética; para Cervantes son antinomias lo real y lo poético. A las vastas y vagas geografías del *Amadís* opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta. Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él; hombres como Unamuno o Azorín o Antonio Machado, enternecidos ante la evocación de la Mancha, le hubieran sido incomprensibles. El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; este, sin embargo, tenía que figurar, siquiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio, en una parodia de la novela policial. Cervantes no podía

recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. Íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural. Paul Groussac, en 1924, observó: «Con alguna mal fijada tintura de latín e italiano, la cosecha literaria de Cervantes provenía sobre todo de las novelas pastoriles y las novelas de caballerías, fábulas arrulladoras del cautiverio». El *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica.

En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; en otros lugares, como ya anoté, lo insinúa. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente, uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea. Pensamos en Carlyle, que fingió que el *Sartor Resartus* era versión parcial de una obra publicada en Alemania por el doctor Diógenes Teufelsdroeckh; pensamos en el rabino castellano Moisés de León, que compuso el *Zohar* o *Libro del esplendor* y lo divulgó como obra de un rabino palestiniano del siglo III.

Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet:* la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión. Un artificio análogo al de Cervantes, y aún más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama

y su guerra con los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el *Ramayana.* Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Estos, acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana.* Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta... Algo parecido ha obrado el azar en *Las mil y una noches.* Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche 602, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo—, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches,* ahora infinita y circular... Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte: Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado la siguiente: «Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito».

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches?* ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote,* y Hamlet, espectador de *Hamlet?* Creo haber dado con la causa: tales inver-

siones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

VALÉRY COMO SÍMBOLO

Aproximar el nombre de Whitman al de Paul Valéry es, a primera vista, una operación arbitraria y (lo que es peor) inepta. Valéry es símbolo de infinitas destrezas pero asimismo de infinitos escrúpulos; Whitman, de una casi incoherente pero titánica vocación de felicidad; Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Whitman, las interjecciones del cuerpo. Valéry es símbolo de Europa y de su delicado crepúsculo; Whitman, de la mañana en América. El orbe entero de la literatura parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *poeta*. Un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra. Así, el poeta inglés Lascelles Abercrombie pudo alabar a Whitman por haber creado «de la riqueza de su noble experiencia, esa figura vívida y personal que es una de las pocas cosas realmente grandes de la poesía de nuestro tiempo: la figura de él mismo». El dictamen es vago y superlativo, pero tiene la singular virtud de no identificar a Whitman, hombre de letras y devoto de Tennyson, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*. La distinción es válida; Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. De ahí las divergencias que han exasperado a la crítica; de ahí la costumbre de fechar sus poemas en territorios que jamás conoció; de ahí que, en tal página de su obra, naciera en los estados del Sur, y en tal otra (también en la realidad) en Long Island.

Uno de los propósitos de las composiciones de Whitman es definir a un hombre posible —Walt Whitman— de ilimitada y negligente felicidad; no menos hiperbólico, no menos ilusorio, es el hombre que definen las composiciones de Valéry. Este no magnifica, como aquel, las capacidades humanas de filantropía, de fervor y de dicha; magnifica las virtudes mentales. Valéry ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valéry. Para nosotros, Valéry es Edmond Teste. Es decir, Valéry es una derivación del Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe y del inconcebible Dios de los teólogos. Lo cual, verosímilmente, no es cierto.

Yeats, Rilke y Eliot han escrito versos más memorables que los de Valéry; Joyce y Stefan George han ejecutado modificaciones más profundas en su instrumento (quizá el francés es menos modificable que el inglés y que el alemán); pero detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que esa personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra, no disminuye el hecho. Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry.

Paul Valéry nos deja, al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: *He is nothing in himself.* De un hombre cuyos admirables textos no agotan, ni siquiera definen, sus omnímodas posibilidades. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden.

Buenos Aires, 1945

EL IDIOMA ANALÍTICO DE JOHN WILKINS

He comprobado que la decimocuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* suprime el artículo sobre John Wilkins. Esa omisión es justa, si recordamos la trivialidad del artículo (veinte renglones de meras circunstancias biográficas: Wilkins nació en 1614, Wilkins murió en 1672, Wilkins fue capellán de Carlos Luis, príncipe palatino; Wilkins fue nombrado rector de uno de los colegios de Oxford, Wilkins fue el primer secretario de la Real Sociedad de Londres, etcétera); es culpable, si consideramos la obra especulativa de Wilkins. Este abundó en felices curiosidades: le interesaron la teología, la criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad de un viaje a la Luna, la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial. A este último problema dedicó el libro *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (600 páginas en cuarto mayor, 1668). No hay ejemplares de este libro en nuestra Biblioteca Nacional; he interrogado, para redactar esta nota, *The Life and Times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henderson; el *Wörterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E. Sylvia Pankhurst; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben.

Todos, alguna vez, hemos padecido esos debates inapelables en que una dama, con acopio de interjecciones y de anacolutos, jura que la palabra *luna* es más (o menos) expresiva que la palabra *moon*. Fuera de la evidente observación de que el monosílabo *moon* es tal vez más apto para representar un objeto muy simple que la

palabra bisilábica *luna*. nada es posible contribuir a tales debates; descontadas las palabras compuestas y las derivaciones, todos los idiomas del mundo (sin excluir el volapuk de Johann Martin Schleyer y la romántica *interlingua* de Peano) son igualmente inexpresivos. No hay edición de la Gramática de la Real Academia que no pondere «el envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas de la riquísima lengua española», pero se trata de una mera jactancia, sin corroboración. Por lo pronto, esa misma Real Academia elabora cada tantos años un diccionario, que define las voces del español... En el idioma universal que ideó Wilkins al promediar el siglo XVII, cada palabra se define a sí misma. Descartes, en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos[1]; también había propuesto la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. John Wilkins, hacia 1664, acometió esa empresa.

Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo: *de.* quiere decir elemento; *deb.* el primero de los elementos, el fuego; *deba.* una porción del elemento del fuego, una llama. En el idioma análogo de Letellier (1850), *a.* quiere decir animal; *ab.* mamífero; *abo.* carnívoro; *aboj.* felino; *aboje.* gato; *abi.* herbívoro; *abiv.* equino; etcétera. En el de Bonifacio Sotos Ochando (1845), *imaba.* quiere decir edificio; *imaca.* serrallo; *imafe.* hospital; *imafo.* lazareto; *imavi.* casa; *imavu.* quinta; *imedo.* poste; *imede.* pilar; *imego.* suelo; *imela.* techo; *imogo.* ventana; *bire.* encuadernador; *birer.* encuadernar. (Debo este último censo a un libro impreso en Buenos Aires en 1886: el *Curso de lengua universal.* del doctor Pedro Mata).

---

[1] Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (para uso de las divinidades y de los ángeles) registraría un número infinito de símbolos. uno para cada número entero; el más simple solo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000... Es invención de Leibniz, a quien estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos del *I King*.

Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas. Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta.

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadragesimal que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Esta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre). La belleza figura en la categoría decimosexta; es un pez vivíparo, oblongo. Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos.* En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1 000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia católica romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: «Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias».

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos

qué cosa es el universo. «El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrépita y jubilada, que ya se ha muerto» (*Dialogues Concerning Natural Religion*. V, 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios. El idioma analítico de Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio es, sin duda, ingenioso. La palabra *salmón* no nos dice nada; *zana*, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza. (Teóricamente, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero).

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo» (*G. F. Watts*. 1904, p. 88).

KAFKA Y SUS PRECURSORES

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A este, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico.

El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El castillo*. y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura. En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono. Se trata de un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX, y consta en la admirable *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948) de Margouliès. Este es el párrafo que marqué, misterioso y tranquilo: «Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo.

En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio»[1].

El tercer texto procede de una fuente más previsible; los escritos de Kierkegaard. La afinidad mental de ambos escritores es cosa de nadie ignorada; lo que no se ha destacado aún, que yo sepa, es el hecho de que Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués. Lowrie, en su *Kierkegaard* (Oxford University Press, 1938), transcribe dos. Una es la historia de un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra; Dios, de igual modo, desconfiaría de Kierkegaard y le habría encomendado una misión, justamente por saberlo avezado al mal. El sujeto de otra son las expediciones al Polo Norte. Los párrocos daneses habrían declarado desde los púlpitos que participar en tales expediciones conviene a la salud eterna del alma. Habrían admitido, sin embargo, que llegar al polo es difícil y tal vez imposible y que no todos pueden acometer la aventura. Finalmente, anunciarían que cualquier viaje de Dinamarca a Londres, digamos, en el vapor de la carrera; o un paseo dominical en coche de plaza, son, bien mirados, verdaderas expediciones al Polo Norte. La cuarta de las prefiguraciones la hallé en el poema «Fears and Scruples» de Browning, publicado en 1876. Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que este no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles, y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apocrifidad de las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: «¿Y si este amigo fuera Dios?».

Mis notas registran asimismo dos cuentos. Uno pertenece a las *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy y refiere el caso de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su

[1] El desconocimiento del animal sagrado y su muerte oprobiosa o casual a manos del vulgo son temas tradicionales de la literatura china. Véase el último capítulo de *Psychologie und Alchemie* (Zúrich, 1944), de Jung, que encierra dos curiosas ilustraciones.

pueblo natal. El otro se titula «Carcassonne» y es obra de Lord Dunsany. Un invencible ejército de guerreros parte de un castillo infinito, sojuzga reinos y ve monstruos y fatiga los desiertos y las montañas, pero nunca llegan a Carcasona, aunque alguna vez la divisan. (Este cuento es, como fácilmente se advertirá, el estricto reverso del anterior; en el primero, nunca se sale de una ciudad; en el último, no se llega).

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema «Fears and Scruples» de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro[2]. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.

Buenos Aires, 1951

[2] Véase T. S. Eliot, *Points of View* (1941), pp. 25-26.

EL RUISEÑOR DE KEATS

Quienes han frecuentado la poesía lírica de Inglaterra no olvidarán la «Oda a un ruiseñor» que John Keats, tísico, pobre y acaso infortunado en amor, compuso en un jardín de Hampstead, a la edad de veintitrés años, en una de las noches del mes de abril de 1819. Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro. Keats había escrito que el poeta debe dar poesías naturalmente, como el árbol da hojas; dos o tres horas le bastaron para producir esas páginas de inagotable e insaciable hermosura, que apenas limaría después; su virtud, que yo sepa, no ha sido discutida por nadie, pero sí la interpretación. El nudo del problema está en la penúltima estrofa. El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, «que no huellan las hambrientas generaciones» y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita.

En su monografía sobre Keats, publicada en 1887, Sidney Colvin (corresponsal y amigo de Stevenson) percibió o inventó una dificultad en la estrofa de que hablo. Copio su curiosa declaración: «Con un error de lógica, que a mi parecer, es también una falla poética, Keats opone a la fugacidad de la vida humana, por la que entiende la vida del individuo, la permanencia de la vida del pájaro, por la que entiende la vida de la especie». En 1895, Bridges repitió la denuncia: F. R. Leavis la aprobó en 1936 y le agregó el escolio: «Naturalmente, la falacia incluida en este con-

cepto prueba la intensidad del sentimiento que la prohijó...». Keats, en la primera estrofa de su poema, había llamado *dríade* al ruiseñor; otro crítico, Garrod, seriamente alegó ese epíteto para dictaminar que en la séptima, el ave es inmortal porque es una dríade, una divinidad de los bosques. Amy Lowell escribió con mejor acierto: «El lector que tenga una chispa de sentido imaginativo o poético intuirá inmediatamente que Keats no se refiere al ruiseñor que cantaba en ese momento, sino a la especie».

Cinco dictámenes de cinco críticos actuales y pasados he recogido; entiendo que de todos el menos vano es el de la norteamericana Amy Lowell, pero niego la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico. La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca.

La «Oda a un ruiseñor» data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: «Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que traveseaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro». Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.

Keats, que, sin exagerada injusticia, pudo escribir: «No sé nada, no he leído nada», adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer.

Aclarada así la dificultad, queda por aclarar una segunda, de muy diversa índole. ¿Cómo no dieron con esta interpretación evidente Garrod y Leavis y los otros?[1] Leavis es profesor de uno

[1] A los que habría que agregar el genial poeta William Butler Yeats, que, en la primera estrofa de «Sailing to Byzantium», habla de las «murientes generaciones» de pájaros, con alusión deliberada o involuntaria a la Oda. Véase T. R. Henn, *The Lonely Tower*, 1950, p. 211.

de los colegios de Cambridge —la ciudad que, en el siglo XVII, congregó y dio nombre a los *Cambridge Platonists*—; Bridges escribió un poema platónico titulado «The Fourth Dimension»; la mera enumeración de estos hechos parece agravar el enigma. Si no me equivoco, su razón deriva de algo esencial en la mente británica.

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII; la economía de la fórmula de Occam, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*. Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la «Oda a un ruiseñor».

Que nadie lea una reprobación o un desdén en las anteriores palabras. El inglés rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible, inasimilable e impar. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa, le impide traficar en abstracciones, como los alemanes. No entiende la «Oda a un ruiseñor»; esa valiosa incomprensión le permite ser Locke, ser Berkeley y ser Hume, y redactar, hará setenta años, las no escuchadas y proféticas advertencias del *Individuo contra el Estado*.

El ruiseñor, en todas las lenguas del orbe, goza de nombres melodiosos (*nightingale, nachtigall, usignolo*), como si los hombres ins-

tintivamente hubieran querido que estos no desmerecieran del canto que los maravilló. Tanto lo han exaltado los poetas que ahora es un poco irreal; menos afín a la calandria que al ángel. Desde los enigmas sajones del *Libro de Exeter* («yo, antiguo cantor de la tarde, traigo a los nobles alegría en las villas») hasta la trágica *Atalanta* de Swinburne, el infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare lo celebran, Milton y Matthew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre.

EL ESPEJO DE LOS ENIGMAS

El pensamiento de que la Sagrada Escritura tiene (además de su valor literal) un valor simbólico no es irracional y es antiguo: está en Filón de Alejandría, en los cabalistas, en Swedenborg. Como los hechos referidos por la Escritura son verdaderos (Dios es la Verdad, la Verdad no puede mentir, etcétera), debemos admitir que los hombres, al ejecutarlos, representaron ciegamente un drama secreto, determinado y premeditado por Dios. De ahí a pensar que la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— tiene un valor inconjeturable, simbólico, no hay un trecho infinito. Muchos deben haberlo recorrido; nadie, tan asombrosamente como Léon Bloy. (En los fragmentos psicológicos de Novalis y en aquel tomo de la autobiografía de Machen que se llama *The London Adventure*, hay una hipótesis afín: la de que el mundo externo —las formas, las temperaturas, la luna— es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas... También la declara De Quincey[1]: «Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores»).

---

[1] *Writings*, 1896, volumen I, p. 129.

Un versículo de San Pablo (I, Corintios, 13, 12) inspiró a Léon Bloy: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.* Torres Amat miserablemente traduce: «Al presente no vemos a *Dios* sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces *le* veremos cara a cara. Y no *le* conozco ahora sino imperfectamente: mas entonces *le* conoceré *con una visión clara*, a la manera que soy yo conocido». Cuarenta y cuatro voces hacen el oficio de veintidós; imposible ser más palabrero y más lánguido. Cipriano de Valera es más fiel: «Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces *veremos* cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido». Torres Amat opina que el versículo se refiere a nuestra visión de la divinidad; Cipriano de Valera (y Léon Bloy) a nuestra visión general.

Que yo sepa, Bloy no imprimió a su conjetura una forma definitiva. A lo largo de su obra fragmentaria (en la que abundan, como nadie lo ignora, la quejumbre y la afrenta) hay versiones o facetas distintas. He aquí unas cuantas, que he rescatado de las páginas clamorosas de *Le mendiant ingrat*, de *Le vieux de la montagne* y de *L'invendable*. No creo haberlas agotado: espero que algún especialista en Léon Bloy (yo no lo soy) las complete y las rectifique.

La primera es de junio de 1894. La traduzco así: «La sentencia de San Pablo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate* sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos "en un espejo". Debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones, por los que Dios quiso morir... Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma».

La segunda es de noviembre del mismo año. «Recuerdo una de mis ideas más antiguas. El zar es el jefe y el padre espiritual de ciento cincuenta millones de hombres. Atroz responsabilidad que solo es aparente. Quizá no es responsable, ante Dios, sino de unos pocos seres humanos. Si los pobres de su imperio están oprimidos durante su reinado, si de ese reinado resultan catástrofes inmensas ¿quién sabe si el sirviente encargado de lustrarle las botas no es el verdadero y solo culpable? En las disposiciones

misteriosas de la Profundidad ¿quién es de veras zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente?».

La tercera es de una carta escrita en diciembre. «Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora, afirma San Pablo, *per speculum in aenigmate*, literalmente: "en enigma por medio de un espejo" y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel que está todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas».

La cuarta es de mayo de 1904. «*Per speculum in aenigmate*, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etcétera. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra».

La quinta es de mayo de 1908. «Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum*. Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo».

La sexta es de 1912. En cada una de las páginas de *L'âme de Napoléon*, libro cuyo propósito es descifrar el símbolo *Napoleón*, considerado como precursor de otro héroe —hombre y simbólico también— que está oculto en el porvenir. Bástame citar dos pasajes: Uno: «Cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para realizar una partícula, o una montaña, de los materiales invisibles que servirán para edificar la Ciudad de Dios». Otro: «No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida».

Los anteriores párrafos tal vez parecerán al lector meras gratitudes de Bloy. Que yo sepa, no se cuidó nunca de razonarlos. Yo me atrevo a juzgarlos verosímiles, y acaso inevitables dentro de la doctrina cristiana. Bloy —lo repito— no hizo otra cosa que aplicar a la Creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura. Estos pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir un texto donde la

colaboración del azar es calculable en cero. Esa premisa portentosa de un libro impenetrable a la contingencia, de un libro que es un mecanismo de propósitos infinitos, los movió a permutar las palabras escriturales, a sumar el valor numérico de las letras, a tener en cuenta su forma, a observar las minúsculas y mayúsculas, a buscar acrósticos y anagramas y a otros rigores exegéticos de los que no es difícil burlarse. Su apología es que nada puede ser contingente en la obra de una inteligencia infinita[2]. Léon Bloy postula ese carácter jeroglífico —ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles— en todos los instantes y en todos los seres del mundo. El supersticioso cree penetrar esa escritura orgánica: trece comensales articulan el símbolo de la muerte; un ópalo amarillo, el de la desgracia...

Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos.

«Ningún hombre sabe quién es», afirmó Léon Bloy. Nadie como él para ilustrar esa ignorancia íntima. Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas.

---

[2] ¿Qué es una inteligencia infinita?, indagará tal vez el lector. No hay teólogo que no la defina: yo prefiero un ejemplo. Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura. La Inteligencia Divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo. Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo.

NOTA SOBRE (HACIA) BERNARD SHAW

A fines del siglo XIII, Raimundo Lulio (Ramon Llull) se aprestó a resolver todos los arcanos mediante una armazón de discos concéntricos, desiguales y giratorios, subdivididos en sectores con palabras latinas; John Stuart Mill, a principios del siglo XIX, temió que se agotara algún día el número de combinaciones musicales y no hubiera lugar en el porvenir para indefinidos Webers y Mozarts; Kurd Lasswitz, a fines del XIX, jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea, cuanto es dable expresar, en todas las lenguas. La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca de Lasswitz pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya...[1] La litera-

[1] Así las interpretaron Milton y Dante, a juzgar por ciertos pasajes que parecen imitativos. En la *Comedia* (*Infierno*, I, 60; V, 28) tenemos: *d'ogni luce*

tura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —esta, por ejemplo— como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000. La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera y Reissig).

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque «Heráclito» no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia. He dicho que un libro es un diálogo, una forma de relación; en el diálogo, un interlocutor no es la suma o promedio de lo que dice: puede no hablar y traslucir que es inteligente, puede emitir observaciones inteligentes y traslucir estupidez. Con la literatura ocurre lo mismo; D'Artagnan ejecuta hazañas innúmeras y don Quijote es apaleado y escarnecido, pero el valor de don Quijote se siente más. Lo anterior nos conduce a un problema estético no planteado hasta ahora: ¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no

---

muto y *dove il sol tace* para significar 'lugares oscuros'; en el *Samson Agonistes* (86-89):

> *The Sun to me is dark*
> *And silent as the Moon.*
> *When she deserts the night*
> *Hid in her vacant interlunar cave.*
>
> Cf. E. M. W. Tillyard, *The Miltonic Setting*, 101.

y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos. En ese parecer fundo mi convicción de la preeminencia de Shaw. Los problemas gremiales y municipales de las primeras obras perderán su interés, o ya lo perdieron; las bromas de los *Pleasant Plays* corren el albur de ser, algún día, no menos incómodas que las de Shakespeare (el humorismo es, lo sospecho, un género oral, un súbito favor de la conversación, no una cosa escrita); las ideas que declaran los prólogos y las elocuentes tiradas se buscarán en Schopenhauer y en Samuel Butler[2]; pero Lavinia, Blanco Posnet, Keegan, Shotover, Richard Dudgeon, y, sobre todo, Julio César, exceden a cualquier personaje imaginado por el arte de nuestro tiempo. Pensar a Monsieur Teste junto a ellos o al histriónico Zarathustra de Nietzsche es intuir con asombro y aun con escándalo la primacía de Shaw. En 1911, Albert Soergel pudo escribir, repitiendo un lugar común de la época: «Bernard Shaw es un aniquilador del concepto heroico, un matador de héroes» (*Dichtung und Dichter der Zeit*. 214); no comprendía que lo heroico prescindiera de lo romántico y se encarnara en el capitán Bluntschli de *Arms and the Man*. no en Sergio Saránoff...

La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquel, de la que copio estas palabras: «Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie». De esa nada (tan comparable a la de Dios antes de crear el mundo, tan comparable a la divinidad primordial que otro irlandés, Juan Escoto Erígena, llamó *Nihil*), Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae:* la más efímera será, lo sospecho, aquel G. B. S. que lo representó ante la gente y que prodigó en las columnas de los periódicos tantas fáciles agudezas.

Los temas fundamentales de Shaw son la filosofía y la ética: es natural e inevitable que no sea valorado en este país, o que lo sea únicamente en función de algunos epigramas. El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de átomos de Demócrito; la filosofía no

[2] También en Shaw, en *Man and Superman* se lee que el Infierno no es un establecimiento penal sino un estado que los pecadores muertos eligen, por razones de íntima afinidad, como los bienaventurados el Cielo; el tratado *De Cielo et Inferno*, de Swedenborg, publicado en 1758, expone la misma doctrina.

le interesa. La ética tampoco: lo social se reduce, para él, a un conflicto de individuos o de clases o de naciones, en el que todo es lícito, salvo ser escarnecido o vencido.

El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales. La obra de Shaw, en cambio, deja un sabor de liberación. El sabor de las doctrinas del Pórtico y el sabor de las sagas.

Buenos Aires, 1951

HISTORIA DE LOS ECOS DE UN NOMBRE

Aislados en el tiempo y en el espacio, un dios, un sueño y un hombre que está loco, y que no lo ignora, repiten una oscura declaración; referir y pesar esas palabras, y sus dos ecos, es el fin de esta página.

La lección original es famosa. La registra el capítulo tercero del segundo libro de Moisés, llamado Éxodo. Leemos ahí que el pastor de ovejas Moisés, autor y protagonista del libro, preguntó a Dios Su Nombre y Aquel le dijo: *Soy El Que Soy.* Antes de examinar estas misteriosas palabras quizá no huelgue recordar que para el pensamiento mágico, o primitivo, los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen[1]. Así, los aborígenes de Australia reciben nombres secretos que no deben oír los individuos de la tribu vecina. Entre los antiguos egipcios prevaleció una costumbre análoga; cada persona recibía dos nombres: el nombre pequeño que era de todos conocido, y el nombre verdadero o gran nombre, que se tenía oculto. Según la literatura funeraria, son muchos los peligros que corre el alma después de la muerte del cuerpo; olvidar su nombre (perder su identidad personal) es acaso el mayor. También importa conocer los verdaderos nombres de los dioses, de los demonios y de las puertas del

[1] Uno de los diálogos platónicos, el *Cratilo,* discute y parece negar una conexión necesaria de las palabras y las cosas.

otro mundo[2]. Escribe Jacques Vandier: «Basta saber el nombre de una divinidad o de una criatura divinizada para tenerla en su poder» (*La religion égyptienne*, 1949). Parejamente, De Quincey nos recuerda que era secreto el verdadero nombre de Roma; en los últimos días de la República, Quinto Valerio Sorano cometió el sacrilegio de revelarlo, y murió ejecutado...

El salvaje oculta su nombre para que a este no lo sometan a operaciones mágicas, que podrían matar, enloquecer o esclavizar a su poseedor. En los conceptos de calumnia y de injuria perdura esta superstición, o su sombra; no toleramos que al sonido de nuestro nombre se vinculen ciertas palabras. Mauthner ha analizado y ha fustigado este hábito mental.

Moisés preguntó al Señor cuál era Su nombre: no se trataba, lo hemos visto, de una curiosidad de orden filológico, sino de averiguar quién era Dios, o más precisamente, qué era. (En el siglo IX Erígena escribiría que Dios no sabe quién es ni qué es, porque no es un qué ni es un quién).

¿Qué interpretaciones ha suscitado la tremenda contestación que escuchó Moisés? Según la teología cristiana, *Soy El Que Soy* declara que solo Dios existe realmente o, como enseñó el Maggid de Mesritch, que la palabra *yo* solo puede ser pronunciada por Dios. La doctrina de Spinoza, que hace de la extensión y del pensamiento meros atributos de una sustancia eterna, que es Dios, bien puede ser una magnificación de esta idea: «Dios sí existe; nosotros somos los que no existimos», escribió un mejicano, análogamente.

Según esta primera interpretación, *Soy El Que Soy* es una afirmación ontológica. Otros han entendido que la respuesta elude la pregunta; Dios no dice quién es, porque ello excedería la comprensión de su interlocutor humano. Martin Buber indica que *Ehych asher ehych* puede traducirse también por *Soy el que seré* o por *Yo estaré donde yo estaré*. Moisés, a manera de los hechiceros egipcios, habría preguntado a Dios cómo se llamaba para tenerlo en su poder; Dios le habría contestado, de hecho: «Hoy converso contigo, pero mañana puedo revestir cualquier forma, y también las

[2] Los gnósticos heredaron o redescubrieron esta singular opinión. Se formó así un vasto vocabulario de nombres propios, que Basílides (según Ireneo) redujo a la palabra cacofónica o cíclica Kaulakau, suerte de llave universal de todos los cielos.

formas de la presión, de la injusticia y de la adversidad». Eso leemos en el *Gog und Magog*[3].

Multiplicado por las lenguas humanas —*Ich bin der ich bin. Ego sum qui sum. I am that I am*—, el sentencioso nombre de Dios, el nombre que a despecho de constar de muchas palabras, es más impenetrable y más firme que los que constan de una sola, creció y reverberó por los siglos, hasta que en 1602 William Shakespeare escribió una comedia. En esta comedia entrevemos, asaz lateralmente, a un soldado fanfarrón y cobarde, a un *miles gloriosus*, que ha logrado, a favor de una estratagema, ser ascendido a capitán. La trampa se descubre, el hombre es degradado públicamente y entonces Shakespeare interviene y le pone en la boca palabras que reflejan, como en un espejo caído, aquellas otras que la divinidad dijo en la montaña: «Ya no seré capitán, pero he de comer y beber y dormir como un capitán; esta cosa que soy me hará vivir». Así habla Parolles y bruscamente deja de ser un personaje convencional de la farsa cómica y es un hombre y todos los hombres.

La última versión se produjo hacia mil setecientos cuarenta y tantos, en uno de los años que duró la larga agonía de Swift y que acaso fueron para él un solo instante insoportable, una forma de la eternidad del infierno. De inteligencia glacial y de odio glacial había vivido Swift, pero siempre lo fascinó la idiotez (como fascinaría a Flaubert), tal vez porque sabía que en el confín la locura estaba esperándolo. En la tercera parte de *Gulliver* imaginó con minucioso aborrecimiento una estirpe de hombres decrépitos e inmortales, entregados a débiles apetitos que no pueden satisfacer, incapaces de conversar con sus semejantes, porque el curso del tiempo ha modificado el lenguaje, y de leer, porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro. Cabe sospechar que Swift imaginó este horror porque lo temía, o acaso para conjurarlo mágicamente. En 1717 había dicho a Young, el de los *Night Thoughts:* «Soy como ese árbol; empezaré a morir por la copa». Más que en la sucesión de sus días, Swift perdura para nosotros en unas pocas frases terribles. Este carácter sentencioso y sombrío

[3] Buber (*Was ist der Mensch?*, 1938) escribe que vivir es penetrar en una extraña habitación del espíritu, cuyo piso es el tablero en el que jugamos un juego inevitable y desconocido contra un adversario cambiante y a veces espantoso.

se extiende a veces a lo dicho sobre él, como si quienes lo juzgaran no quisieran ser menos. «Pensar en él es como pensar en la ruina de un gran imperio» ha escrito Thackeray. Nada tan patético, sin embargo, como su aplicación de las misteriosas palabras de Dios.

La sordera, el vértigo, el temor de la locura y finalmente la idiotez, agravaron y fueron profundizando la melancolía de Swift. Empezó a perder la memoria. No quería usar anteojos, no podía leer y ya era incapaz de escribir. Suplicaba todos los días a Dios que le enviara la muerte. Y una tarde, viejo y loco y ya moribundo, le oyeron repetir, no sabemos si con resignación, con desesperación, o como quien se afirma y se ancla en su íntima esencia invulnerable: *Soy lo que soy, soy lo que soy.*

Seré una desventura, pero soy, habrá sentido Swift, y también *Soy una parte del universo, tan inevitable y necesaria como las otras,* y también *Soy lo que Dios quiere que sea, soy lo que me han hecho las leyes universales,* y acaso *Ser es ser todo.*

Aquí se acaba la historia de la sentencia; básteme agregar, a modo de epílogo, las palabras que Schopenhauer dijo, ya cerca de la muerte, a Eduard Grisebach: «Si a veces me he creído desdichado, ello se debe a una confusión, a un error. Me he tomado por otro, verbigracia, por un suplente que no puede llegar a titular, o por el acusado en un proceso por difamación, o por el enamorado a quien esa muchacha desdeña, o por el enfermo que no puede salir de su casa, o por otras personas que adolecen de análogas miserias. No he sido esas personas; ello, a lo sumo, ha sido la tela de trajes que he vestido y que he desechado. ¿Quién soy realmente? Soy el autor de *El mundo como voluntad y representación,* soy el que ha dado una respuesta al enigma del Ser, que ocupará a los pensadores de los siglos futuros. Ese soy yo, ¿y quién podría discutirlo en los años que aún me quedan de vida?». Precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y representación,* Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdeñado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad, la oscura raíz de Parolles, la cosa que era Swift.

NUEVA REFUTACIÓN DEL TIEMPO

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn.
Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein.
Daniel von Czepko,
Sexcenta monodisticha sapientium, III (1655)

NOTA PRELIMINAR

Publicada al promediar el siglo XVIII, *esta refutación (o su nombre) perduraría en las bibliografías de Hume y acaso hubiera merecido una línea de Huxley o de Kemp Smith. Publicada en 1947 —después de Bergson— es la anacrónica* reductio ad absurdum *de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica. Ambas conjeturas son verosímiles y quizá verdaderas; para corregirlas, no puedo prometer, a trueque de mi dialéctica rudimentaria, una conclusión inaudita. La tesis que propalaré es tan antigua como la flecha de Zenón o como el carro del rey griego, en el* Milinda pañha; *la novedad, si la hay, consiste en aplicar a ese fin el clásico instrumento de Berkeley. Este y su continuador David Hume abundan en párrafos que contradicen o que excluyen mi tesis: creo haber deducido, no obstante, la consecuencia inevitable de su doctrina.*

El primer artículo (A) es de 1944 y apareció en el número 115 de la revista Sur; el segundo, de 1946, es una revisión del primero. Deliberadamente, no hice de los dos uno solo, por entender que la lectura de dos textos análogos puede facilitar la comprensión de una materia indócil.

Una palabra sobre el título. No se me oculta que este es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado contradictio in adjectio, *porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales. Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque.*

Dedico estos ejercicios a mi ascendiente Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), que ha dejado a las letras argentinas algún endecasílabo memorable y que trató de reformar la enseñanza de la filosofía, purificándola de sombras teológicas y exponiendo en la cátedra los principios de Locke y de Condillac. Murió en el destierro: le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir[1].

J. L. B.
Buenos Aires, 23 de diciembre de 1946

[1] No hay exposición del budismo que no mencione el *Milinda pañha*, obra apologética del siglo II que refiere un debate cuyos interlocutores son el rey de la Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena. Este razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas... Al cabo de una controversia de muchos días, Menandro (Milinda) se convierte a la fe del Buddha.

El *Milinda pañha* ha sido vertido al inglés por Rhys Davids (Oxford, 1890-1894).

A

I

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas «Inscripción en cualquier sepulcro» y «El truco», de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran cierta página de *Evaristo Carriego* (1930) y el relato «Sentirse en muerte», que más adelante transcribo. Ninguno de los textos que he enumerado me satisface, ni siquiera el penúltimo de la serie, menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético. A todos ellos procuraré fundamentarlos con este escrito.

Dos argumentos me abocaron a esa refutación: el idealismo de Berkeley, el principio de los indiscernibles, de Leibniz.

Berkeley (*Principles of Human Knowledge*, 3) observó: «Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones, o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est*, cualquiera sea el objeto que formen), no pueden existir más que en una mente que las perciba... Afirmo que esta mesa existe; es decir, la veo y la toco. Si al estar fuera de mi escritorio, afirmo lo mismo, solo quiero decir que si estuviera aquí la percibiría, o que la percibe algún otro espíritu... Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse est percipi*: no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben». En el párrafo 23 agregó, previniendo objeciones: «Pero, se dirá, nada es más fácil que imaginar árboles en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cerca de ellos que los percibe. En efecto, nada es más fácil. Pero, os pregunto, ¿qué habéis hecho sino formar en la mente algunas ideas que llamáis *libros* o *árboles* y omitir al mismo tiempo la idea de alguien que los percibe? Vosotros, mientras tanto, ¿no los pensabais? No niego que la mente sea capaz de imaginar ideas; niego que los objetos puedan existir fuera de la mente». En otro párra-

fo, el número 6, ya había declarado: «Hay verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra —todos los cuerpos que componen la poderosa fábrica del universo— no existen fuera de una mente; no tienen otro ser que ser percibidos; no existen cuando no los pensamos, o solo existen en la mente de un Espíritu Eterno».

Tal es, en las palabras de su inventor, la doctrina idealista. Comprenderla es fácil; lo difícil es pensar dentro de su límite. El mismo Schopenhauer, al exponerla, comete negligencias culpables. En las primeras líneas del primer libro de su *Die Welt als Wille und Vorstellung* —año de 1819— formula esta declaración que lo hace acreedor a la imperecedera perplejidad de todos los hombres: «El mundo es mi representación. El hombre que confiesa esta verdad sabe claramente que no conoce un sol ni una tierra, sino tan solo unos ojos que ven un sol y una mano que siente el contacto de una tierra». Es decir, para el idealista Schopenhauer los ojos y la mano del hombre son menos ilusorios o aparenciales que la tierra y el sol. En 1844, publica un tomo complementario. En su primer capítulo redescubre y agrava el antiguo error: define el universo como un fenómeno cerebral y distingue «el mundo en la cabeza» del «mundo fuera de la cabeza». Berkeley, sin embargo, le había hecho decir a Philonous en 1713: «El cerebro de que hablas, siendo una cosa sensible, solo puede existir en la mente. Yo querría saber si te parece razonable la conjetura de que una idea o cosa en la mente ocasiona todas las otras. Si contestas que sí, ¿cómo explicarás el origen de esa idea primaria o cerebro?». Al dualismo o cerebrismo de Schopenhauer, también es justo contraponer el monismo de Spiller. Este (*The Mind of Man*, capítulo VIII, 1902) arguye que la retina y la superficie cutánea invocadas para explicar lo visual y lo táctil son, a su vez, dos sistemas táctiles y visuales y que el aposento que vemos (el «objetivo») no es mayor que el imaginado (el «cerebral») y no lo contiene, ya que se trata de dos sistemas visuales independientes. Berkeley (*Principles of Human Knowledge*, 10 y 116) negó asimismo las cualidades primarias —la solidez y la extensión de las cosas— y el espacio absoluto.

Berkeley afirmó la existencia continua de los objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe, Dios los percibe; Hume,

con más lógica, la niega (*Treatise of Human Nature*, I, 4, 2); Berkeley afirmó la identidad personal, «pues yo no meramente soy mis ideas, sino otra cosa: un principio activo y pensante» (*Dialogues*, 3); Hume, el escéptico, la refuta y hace de cada hombre «una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez» (obra citada, I, 4, 6). Ambos afirman el tiempo: para Berkeley, es «la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan» (*Principles of Human Knowledge*, 98); para Hume, «una sucesión de momentos indivisibles» (obra citada, I, 2, 2).

He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito, he censurado a Schopenhauer (no sin ingratitud), para que mi lector vaya penetrando en ese inestable mundo mental. Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia:* un laberinto infatigable, un caos, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegó David Hume.

Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible —tal vez, inevitable— ir más lejos. Para Hume no es lícito hablar de la forma de la luna o de su color; la forma y el color *son* la luna; tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio; Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso,* dijéramos impersonalmente *piensa,* como quien dice *truena* o *relampaguea.* Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. Imaginemos un presente cualquiera. En una de las noches del Mississippi, Huckleberry Finn se despierta; la balsa, perdida en la tiniebla pardal, prosigue río abajo; hace tal vez un poco de frío. Huckleberry Finn reconoce el manso ruido infatigable del agua; abre con negligencia los ojos; ve un vago número de estrellas, ve una raya indistinta que son los árboles; luego, se hunde en el

sueño inmemorable como en un agua oscura[2]. La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una sustancia material (el objeto) y una sustancia espiritual (el sujeto) es aventurado e inútil; yo afirmo que no menos ilógico es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. Agregar al río y a la ribera percibidos por Huck la noción de otro río sustantivo de otra ribera, agregar otra percepción a esa red inmediata de percepciones, es, para el idealismo, injustificable; para mí, no es menos injustificable agregar una precisión cronológica: el hecho, por ejemplo, de que lo anterior ocurrió la noche del 7 de junio de 1849, entre las cuatro y diez y las cuatro y once. Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión.

Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa *Mientras yo estaba tan* feliz, *pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los «anteriores», aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. Busco un ejemplo más concreto. A principios de agosto de 1824, el capitán Isidoro Suárez, a la cabeza de un escuadrón de húsares del Perú, decidió la victoria de Junín; a principios de agosto de 1824, De Quincey publicó una diatriba contra *Wilhelm Meisters Lehrjahre:* tales hechos no fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que los dos hombres murieron, aquel en la ciudad de Montevideo, este en Edimburgo, sin saber nada el uno del otro... Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la

[2] Para facilidad del lector he elegido un instante entre dos sueños, un instante literario, no histórico. Si alguien sospecha una falacia, puede intercalar otro ejemplo: de su vida, si quiere.

esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente. Me dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos, dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó —¿uno, muchos, ninguno?— entre 1592 y 1594. Agrego: si el tiempo es un proceso mental ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?

El argumento de los párrafos anteriores, interrumpido y como entorpecido de ejemplos, puede parecer intrincado. Busco un método más directo. Consideremos una vida en cuyo decurso las repeticiones abundan: la mía, verbigracia. No paso ante la Recoleta sin recordar que están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y trasabuelos, como yo lo estaré; luego recuerdo ya haber recordado lo mismo, ya innumerables veces; no puedo caminar por los arrabales en la soledad de la noche, sin pensar que esta nos agrada porque suprime los ociosos detalles, como el recuerdo; no puedo lamentar la perdición de un amor o de una amistad sin meditar que solo se pierde lo que realmente no se ha tenido; cada vez que atravieso una de las esquinas del Sur, pienso en usted, Helena; cada vez que el aire me trae un olor de eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez; cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: «No bajarás dos veces al mismo río», admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido («El río es otro») nos impone clandestinamente el segundo («Soy otro») y nos concede la ilusión de haberlo inventado; cada vez que oigo a un germanófilo vituperar el *yiddish*, reflexiono que el *yiddish* es, ante todo, un dialecto alemán, apenas maculado por el idioma del Espíritu Santo. Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad,

cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?

Ignoro, aún, la ética del sistema que he bosquejado. No sé si existe. El quinto párrafo del cuarto capítulo del tratado Sanhedrín de la *Mishnah* declara que, para la Justicia de Dios, el que mata a un solo hombre, destruye el mundo; si no hay pluralidad, el que aniquilara a todos los hombres no sería más culpable que el primitivo y solitario Caín, lo cual es ortodoxo, ni más universal en la destrucción, lo que puede ser mágico. Yo entiendo que así es. Las ruidosas catástrofes generales —incendios, guerras, epidemias— son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos. Así lo juzga Bernard Shaw (*Guide to Socialism*, 86): «Lo que tú puedes padecer es lo máximo que pueda padecerse en la tierra. Si mueres de inanición sufrirás toda la inanición que ha habido o que habrá. Si diez mil personas mueren contigo, su participación en tu suerte no hará que tengas diez mil veces más hambre ni multiplicará por diez mil el tiempo en que agonices. No te dejes abrumar por la horrenda suma de los padecimientos humanos; la tal suma no existe. Ni la pobreza ni el dolor son acumulables». Cf. también *The Problem of Pain*, VII, de C. S. Lewis.

Lucrecio (*De rerum natura*, I, 830) atribuye a Anaxágoras la doctrina de que el oro consta de partículas de oro; el fuego, de chispas; el hueso, de huesitos imperceptibles. Josiah Royce, tal vez influido por San Agustín, juzga que el tiempo está hecho de tiempo y que «todo presente en el que algo ocurre es también una sucesión» (*The World and the Individual*, II, 139). Esa proposición es compatible con la de este trabajo.

II

Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal. Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior, preferirían tal vez esta página de 1928. La he mencionado ya; se trata del relato que se titula «Sentirse en muerte»:

«Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

»Lo rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dio un sabor extraño a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre no quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

»Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Solo después alcancé a definir esa imaginación.

»La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.

»Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara».

B

De las muchas doctrinas que la historia de la filosofía registra, tal vez el idealismo es la más antigua y la más divulgada. La observación es de Carlyle (*Novalis.* 1829); a los filósofos que alega cabe añadir, sin esperanza de integrar el infinito censo, los platónicos, para quienes lo único real son los prototipos (Norris, Judas, Abrabanel, Gemisto, Plotino), los teólogos, para quienes es contingente todo lo que no es la divinidad (Malebranche, Johannes Eckhart), los monistas, que hacen del universo un ocioso adjetivo de lo Absoluto (Bradley, Hegel, Parménides)... El idealismo es tan antiguo como la inquietud metafísica; su apologista más agudo, George Berkeley, floreció en el siglo XVIII; contrariamente a lo que Schopenhauer declara (*Die Welt als Wille und Vorstellung.* II, 1), su mérito no pudo consistir en la intuición de esa doctrina sino en los argumentos que ideó para razonarla. Berkeley usó de esos argumentos contra la noción de materia; Hume los aplicó a la conciencia; mi propósito es aplicarlos al tiempo. Antes recapitularé brevemente las diversas etapas de esa dialéctica.

Berkeley negó la materia. Ello no significa, entiéndase bien, que negó los colores, los olores, los sabores, los sonidos y los contactos; lo que negó fue que, además de esas percepciones, que componen el mundo externo, hubiera algo invisible, intangible, llamado materia. Negó que hubiera dolores que nadie siente, colores que nadie ve, formas que nadie toca. Razonó que agregar una materia a las percepciones es agregar al mundo un inconcebible mundo superfluo. Creyó en el mundo aparencial que urden los sentidos, pero entendió que el mundo material (digamos, el de Toland) es una duplicación ilusoria. Observó (*Principles of Human Knowledge.* 3): «Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est.* cualquiera sea el objeto que formen), no pueden existir sino en alguna mente que las perciba... Afirmo que esta mesa existe; es decir, la veo y la toco. Si, al haber dejado esta habitación, afirmo lo mismo, solo quiero manifestar que si yo estuviera aquí la percibiría, o que la percibe algún otro espíritu... Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin

relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse est percipi:* no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben». En el párrafo 23 agregó, previniendo objeciones; «Pero, se dirá, nada es más fácil que imaginar árboles en un parque o libros en una biblioteca, y nadie cerca de ellos que los percibe. En efecto, nada es más fácil. Pero, os pregunto, ¿qué habéis hecho sino formar en la mente algunas ideas que llamáis *libros* o *árboles* y omitir al mismo tiempo la idea de alguien que los percibe? Vosotros, mientras tanto, ¿no los pensabais? No niego que la mente sea capaz de imaginar ideas; niego que las ideas pueden existir fuera de la mente». En el párrafo 6 ya había declarado: «Hay verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos. Tal es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra —todos los cuerpos que componen la enorme fábrica del universo— no existen fuera de una mente; no tienen otro ser que ser percibidos; no existen cuando no los pensamos, o solo existen en la mente de un Espíritu Eterno». (El dios de Berkeley es un ubicuo espectador cuyo fin es dar coherencia al mundo).

La doctrina que acabo de exponer ha sido interpretada perversamente. Herbert Spencer cree refutarla (*Principles of Psychology,* VIII, 6), razonando que si nada hay fuera de la conciencia, esta debe ser infinita en el tiempo y en el espacio. Lo primero es cierto si comprendemos que todo tiempo es tiempo percibido por alguien, erróneo si inferimos que ese tiempo debe, necesariamente, abarcar un número infinito de siglos; lo segundo es ilícito, ya que Berkeley (*Principles of Human Knowledge,* 116; *Siris,* 266) repetidamente negó el espacio absoluto. Aún más indescifrable es el error en que Schopenhauer incurre (*Die Welt als Wille und Vorstellung,* II, 1), al enseñar que para los idealistas el mundo es un fenómeno cerebral; Berkeley, sin embargo, había escrito (*Dialogues between Hylas and Philonus,* II): «El cerebro, como cosa sensible, solo puede existir en la mente. Yo querría saber si juzgas razonable la conjetura de que una idea o cosa en la mente ocasione todas las otras. Si contestas que sí, ¿cómo explicarás el origen de esa idea primaria o cerebro?». El cerebro, efectivamente, no es menos una parte del mundo externo que la constelación del Centauro.

Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; David Hume, que hubiera un sujeto detrás de la

percepción de los cambios. Aquel había negado la materia, este negó el espíritu; aquel no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, este no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo. Tan lógica es esa ampliación de los argumentos de Berkeley que este ya la había previsto, como Alexander Campbell Fraser hace notar, y hasta procuró recusarla mediante el *ergo sum* cartesiano. «Si tus principios son valederos, tú mismo no eres más que un sistema de ideas fluctuantes, no sostenidas por ninguna sustancia, ya que tan absurdo es hablar de sustancia espiritual como de sustancia material», razona Hylas, anticipándose a David Hume, en el tercero y último de los *Dialogues*. Corrobora Hume (*Treatise of Human Nature*, I, 4, 6): «Somos una colección o conjunto de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez... La mente es una especie de teatro, donde las percepciones aparecen, desaparecen, vuelven y se combinan de infinitas maneras. La metáfora no debe engañarnos. Las percepciones constituyen la mente y no podemos vislumbrar en qué sitio ocurren las escenas ni de qué materiales está hecho el teatro».

Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible —tal vez, inevitable— ir más lejos. Para Berkeley, el tiempo es «la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan» (*Principles of Human Knowledge*, 98); para Hume, «una sucesión de momentos indivisibles» (*Treatise of Human Nature*, I, 2, 3). Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente. Elijamos un momento de máxima simplicidad: verbigracia, el del sueño de Chuang Tzu (Herbert Allen Giles, *Chuang Tzu*, 1889). Este, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. No consideremos el despertar, consideremos el momento del sueño; o uno de los momentos. «Soñé que era una mariposa que andaba por el aire y que nada sabía de Chuang Tzu», dice el antiguo texto. Nunca sabremos si Chuang Tzu vio un jardín sobre el que le parecía volar o un móvil

triángulo amarillo, que sin duda era él, pero nos consta que la imagen fue subjetiva, aunque la suministró la memoria. La doctrina del paralelismo psicofísico juzgará que a esa imagen debió de corresponder algún cambio en el sistema nervioso del soñador; según Berkeley, no existía en aquel momento el cuerpo de Chuang Tzu, ni el negro dormitorio en que soñaba, salvo como una percepción en la mente divina. Hume simplifica aún más lo ocurrido. Según él, no existía en aquel momento el espíritu de Chuang Tzu; solo existían los colores del sueño y la certidumbre de ser una mariposa. Existía como término momentáneo de la «colección o conjunto de percepciones» que fue, unos cuatro siglos antes de Cristo, la mente de Chuang Tzu; existían como término n de una infinita serie temporal, entre $n-1$ y $n+1$. No hay otra realidad, para el idealismo, que la de los procesos mentales; agregar a la mariposa que se percibe una mariposa objetiva le parece una vana duplicación; agregar a los procesos un yo le parece no menos exorbitante. Juzga que hubo un soñar, un percibir, pero no un soñador ni siquiera un sueño; juzga que hablar de objetos y de sujetos es incurrir en una impura mitología. Ahora bien, si cada estado psíquico es suficiente, si vincularlo a una circunstancia o a un yo es una ilícita y ociosa adición, ¿con qué derecho le impondremos después un lugar en el tiempo? Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa. ¿Cómo, abolidos el espacio y el yo, vincularemos esos instantes a los del despertar y a la época feudal de la historia china? Ello no quiere decir que nunca sabremos, siquiera de manera aproximativa, la fecha de aquel sueño; quiere decir que la fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior. En la China, el sueño de Chuang Tzu es proverbial; imaginemos que de sus casi infinitos lectores, uno sueña que es una mariposa y luego que es Chuang Tzu. Imaginemos que, por un azar no imposible, este sueño repite puntualmente el que soñó el maestro.

Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos instantes que coinciden ¿no son el mismo? ¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?

Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones

se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen. Un estado precede a otro si se sabe anterior; un estado de G es contemporáneo de un estado de H si se sabe contemporáneo. Contrariamente a lo declarado por Schopenhauer[3] en su tabla de verdades fundamentales (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 4), cada fracción de tiempo no llena simultáneamente el espacio entero, el tiempo no es ubicuo. (Claro está que, a esta altura del argumento, ya no existe el espacio).

Meinong, en su teoría de la aprehensión, admite la de objetos imaginarios: la cuarta dimensión, digamos, o la estatua sensible de Condillac o el animal hipotético de Lotze o la raíz cuadrada de –1. Si las razones que he indicado son válidas, a ese orbe nebuloso pertenecen también la materia, el yo, el mundo externo, la historia universal, nuestras vidas.

Por lo demás, la frase *negación del tiempo* es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Este (*Adversus mathematicos*, XI, 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe. F. H. Bradley redescubre y mejora esa perplejidad. Observa (*Appearance and Reality*, IV) que si el ahora es divisible en otros ahoras, no es menos complicado que el tiempo, y si es indivisible, el tiempo es una mera relación entre cosas intemporales. Tales razonamientos, como se ve, niegan las partes para luego negar el todo; yo rechazo el todo para exaltar cada una de las partes. Por la dialéctica de Berkeley y de Hume he arribado al dictamen de Schopenhauer: «La forma de la aparición de la voluntad es solo el presente, no el pasado ni el porvenir; estos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el

[3] Antes por Newton, que afirmó: «Cada partícula de espacio es eterna, cada indivisible momento de duración está en todas partes» (*Principia*, III, 42).

pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarle... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto, que carece de forma, porque no pertenece a lo conocible y es previa condición del conocimiento» (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 54). Un tratado budista del siglo V, el *Visuddhimagga (Camino de la pureza)*, ilustra la misma doctrina con la misma figura: «En rigor, la vida de un ser dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar, toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea» (Radhakrishman, *Indian Philosophy*, 1, 373). Otros textos budistas dicen que el mundo se aniquila y resurge seis mil quinientos millones de veces por día y que todo hombre es una ilusión, vertiginosamente obrada por una serie de hombres momentáneos y solos. «El hombre de un momento pretérito —nos advierte el *Camino de la pureza*— ha vivido, pero no vive ni vivirá; el hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive; el hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá» (obra citada, I, 407), dictamen que podemos comparar con este de Plutarco (*De E apud Delphos*, 18): «El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana».

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.

Angelus Silesius,
Cherubinischer Wandersmann
(1675), VI, 263

SOBRE LOS CLÁSICOS

Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología; ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo. Dadas tales transformaciones, que pueden lindar con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra. Saber que *cálculo*, en latín, quiere decir 'piedrita' y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite dominar los arcanos del álgebra; saber que *hipócrita* era 'actor', y *persona*, 'máscara', no es un instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por clásico, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*, 'flota', que luego tomaría el sentido de 'orden'. (Recordemos de paso, la formación análoga de *ship-shape*).

¿Qué es, ahora, un libro clásico? Tengo al alcance de la mano las definiciones de Eliot, de Arnold y de Sainte-Beuve, sin duda razonables y luminosas, y me sería grato estar de acuerdo con esos ilustres autores, pero no los consultaré. He cumplido sesenta y tantos años; a mi edad, las coincidencias o novedades importan menos que lo que uno cree verdadero. Me limitaré, pues, a declarar lo que sobre este punto he pensado.

Mi primer estímulo fue una *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles. En su capítulo segundo leí que uno de los cinco textos canónicos que Confucio editó es el *Libro de los cambios* o *I King*, hecho de sesenta y cuatro hexagramas, que agotan

las posibles combinaciones de seis líneas partidas o enteras. Uno de los esquemas, por ejemplo, consta de dos líneas enteras, de una partida y de tres enteras, verticalmente dispuestas. Un emperador prehistórico los habría descubierto en la caparazón de una de las tortugas sagradas. Leibniz creyó ver en los hexagramas un sistema binario de numeración; otros, una filosofía enigmática; otros, como Wilhelm, un instrumento para la adivinación del futuro, ya que las sesenta y cuatro figuras corresponden a las sesenta y cuatro fases de cualquier empresa o proceso; otros, un vocabulario de cierta tribu; otros, un calendario. Recuerdo que Xul-Solar solía reconstruir ese texto con palillos o fósforos. Para los extranjeros, el *Libro de los cambios* corre el albur de parecer una mera *chinoiserie;* pero generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo. Confucio declaró a sus discípulos que si el destino le otorgara cien años más de vida, consagraría la mitad a su estudio y al de los comentarios o *alas.*

Deliberadamente he elegido un ejemplo extremo, una lectura que reclama un acto de fe. Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paraíso* de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la *Divina comedia, Macbeth* (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición.

No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año 30 creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero. Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu. Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson. La gloria de

un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.

Cada cual descree de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley.

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

SIETE NOCHES
[1980]

LA POESÍA

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que son exactas, no solo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser releído.

Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un

libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.

Esto puede llevarnos a la doctrina de Croce, que no sé si es la más profunda pero sí la menos perjudicial: la idea de que la literatura es expresión. Lo que nos lleva a la otra doctrina de Croce, que suele olvidarse: si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético. Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente.

Decimos que el español es un idioma sonoro, que el inglés es un idioma de sonidos variados, que el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después: aplicamos a los idiomas categorías estéticas. Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa.

Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien —pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien—, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra *luna*, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso.

Ya que estamos hablando en castellano, elijamos la palabra *luna*. Pensemos que alguien, alguna vez, inventó la palabra *luna*. Sin duda, la primera invención sería muy distinta. ¿Por qué no detenernos en el primer hombre que dijo la palabra *luna* con ese sonido o con otro?

Hay una metáfora que he tenido ocasión de citar más de una vez (perdónenme la monotonía, pero mi memoria es una vieja

memoria de setenta y tantos años), aquella metáfora persa que dice que la luna es el espejo del tiempo. En la sentencia «espejo del tiempo» está la fragilidad de la luna y la eternidad también. Está esa contradicción de la luna, tan casi traslúcida, tan casi nada, pero cuya medida es la eternidad.

En alemán, la voz *luna* es masculina. Así Nietzsche pudo decir que la luna es un monje que mira envidiosamente a la tierra, o un gato, *Kater,* que pisa tapices de estrellas. También los géneros gramaticales influyen en la poesía. Decir *luna* o decir «espejo del tiempo» son dos hechos estéticos, salvo que la segunda es una obra de segundo grado, porque «espejo del tiempo» está hecha de dos unidades y «luna» nos da quizá aún más eficazmente la palabra, el concepto de la luna. Cada palabra es una obra poética.

Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía. Entiendo que es un error. Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: *un viento frío sopla del lado del río.* Quiroga, si es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan lejano de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Qué percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. Volvamos a la frase «el viento que sopla del lado del río». Creamos un sujeto: *viento;* un verbo: que *sopla;* en una circunstancia real: *del lado del río.* Todo esto está lejos de la realidad; la realidad es algo más simple. Esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura.

Tomemos el famoso verso de Carducci «el silencio verde de los campos». Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito «el silencio de los verdes campos». Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra *cosa* es demasiado sustantiva, quizá). Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para *silencio* es una creación estética. Porque silencio se aplicó a personas, una perso-

na está silenciosa o una campaña está silenciosa. Aplicar «silencio» a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice «el silencio verde de los campos» está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera «el silencio de los verdes campos».

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, «iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra». Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos «iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche» («solitaria» tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir «iban solitarios bajo la oscura noche». Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir «iban oscuros bajo la solitaria noche» como decir «iban solitarios bajo la oscura noche».

El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esta palabra es fea, esta es linda, esta es pesada. Ello no ocurre con la lengua materna, donde las palabras no nos parecen aisladas del discurso.

La poesía, dice Croce, es expresión si un verso es expresión, si cada una de las partes de que el verso está hecho, cada una de las palabras, es expresiva en sí misma. Ustedes dirán que es algo muy trillado, algo que todos saben. Pero no sé si lo sabemos; creo que lo sentimos por sabido porque es cierto. El hecho es que la poesía no son los libros en la biblioteca, no son los libros del gabinete mágico de Emerson.

La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro. Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra. Según se sabe, en latín las palabras «inventar» y «descubrir» son sinónimas. Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. Francis Bacon agrega que si aprender

es recordar, ignorar es saber olvidar; ya todo está, solo nos falta verlo.

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.

Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros. Esto nos lleva a la definición platónica de la poesía: *esa cosa liviana, alada y sagrada*. Como definición es falible, ya que esa cosa liviana, alada y sagrada podría ser la música (salvo que la poesía es una forma de música). Platón ha hecho algo muy superior a definir la poesía: nos da un ejemplo de poesía. Podemos llegar al concepto de que la poesía es la experiencia estética: algo así como una revolución en la enseñanza de la poesía.

He sido profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y he tratado de prescindir en lo posible de la historia de la literatura. Cuando mis estudiantes me pedían bibliografía yo les decía: «no importa la bibliografía; al fin de todo, Shakespeare no supo nada de bibliografía shakespeareana». Johnson no pudo prever los libros que se escribirían sobre él. «¿Por qué no estudian directamente los textos? Si estos textos les agradan, bien; y si no les agradan, déjenlos, ya que la idea de la lectura obligatoria es una idea absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria. Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes. Déjenlo de lado, que la literatura es bastante rica para ofrecerles algún autor digno de su atención, o indigno hoy de su atención y que leerán mañana».

Así he enseñado, ateniéndome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inme-

diatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos?

Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad. Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, ustedes habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. Mejor que hablar abstractamente de poesía, que es una forma del tedio o de la haraganería, podríamos tomar dos textos en castellano y examinarlos.

Elijo dos textos muy conocidos porque ya he dicho que mi memoria es falible y prefiero un texto que ya está, que ya preexiste en la memoria de ustedes. Vamos a considerar aquel famoso soneto de Quevedo, escrito a la memoria de don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. Lo repetiré lentamente y luego volveremos a él, verso por verso:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las proprias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta Luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Diole el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

Lo primero que observo es que se trata de un alegato jurídico. El poeta quiere defender la memoria del duque de Osuna, que según él dice en otro poema «murió en prisión y muerto estuvo preso».

El poeta dice que España debe grandes servicios militares al duque y que le ha pagado con la cárcel. Estas razones carecen de todo valor, ya que no hay razón alguna para que un héroe no sea culpable o para que un héroe no sea castigado. Sin embargo,

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna,

en un momento demagógico. Conste que no estoy hablando a favor ni en contra del soneto, estoy tratando de analizarlo.

Lloraron sus invidias una a una
con las proprias naciones las extrañas.

Estos dos versos no tienen mayor resonancia poética; fueron puestos por la necesidad de elaborar un soneto: están, además, las necesidades de la rima. Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos. Agrega Quevedo:

su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta Luna.

Aquí está lo esencial. Estos versos deben su riqueza a su ambigüedad. Recuerdo muchas discusiones sobre la interpretación de estos versos. ¿Qué significa «su tumba son de Flandres las campañas»? Podemos pensar en los campos de Flandres, en las campañas militares que libró el duque. «Y su epitafio la sangrienta Luna» es uno de los versos más memorables de la lengua española. ¿Qué significa? Pensamos en la luna sangrienta que figura en el Apocalipsis, pensamos en la luna debidamente roja sobre el campo de batalla, pero hay otro soneto de Quevedo, dedicado también al duque de Osuna, en el cual dice: «a las lunas de Tracia con sangriento / eclipse ya rubrica tu jornada». Quevedo habrá pensado, en principio, el pabellón otomano; la sangrienta luna habrá sido la medialuna roja. Creo que todos estaremos de acuerdo en no descartar ninguno de los sentidos; no vamos a decir que Que-

vedo se refirió a las jornadas militares, a la foja de servicios del duque o a la campaña de Flandres, o a la luna sangrienta sobre el campo de batalla, o a la bandera turca. Quevedo no dejó de percibir los diversos sentidos. Los versos son felices porque son ambiguos.

Luego:

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo.

O sea que al Vesubio lo encendió Nápoles y Sicilia al Etna. Qué raro que haya puesto estos nombres antiguos que parecen alejar todo de los nombres tan ilustres de entonces. Y

el llanto militar creció en diluvio.

Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es la poesía y otra el sentir racional; la imagen de los soldados que lloran hasta producir un diluvio es notoriamente absurda. No lo es el verso, que tiene sus leyes. El «llanto militar», sobre todo *militar*, es sorprendente. *Militar* es un adjetivo asombroso aplicado al llanto.

Luego:

Diole el mejor lugar Marte en su cielo.

Tampoco, lógicamente, podemos justificarlo; no tiene sentido alguno pensar que Marte alojó al duque de Osuna junto a César. La frase existe por virtud del hipérbaton. Es la piedra de toque de la poesía: el verso existe más allá del sentido.

la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

Yo diría que estos versos que me han impresionado durante años son, sin embargo, esencialmente falsos. Quevedo se dejó arrastrar por la idea de un héroe llorado por la geografía de sus campañas y por ríos ilustres. Sentimos que sigue falsa; hubiera sido más verdadero decir la verdad, decir lo que dijo Wordsworth, por ejemplo, al cabo de aquel soneto en que ataca a Douglas por haber

hecho talar una selva. Y dice, sí, que fue terrible lo que hizo Douglas con la selva, que había derribado una noble horda, «una fraternidad de árboles venerables», pero sin embargo, agrega, nosotros nos dolemos de males que a la naturaleza misma no le importan, ya que el río Tweed y las verdes praderas y las colinas y las montañas continúan. Sintió que podía lograrse un mejor efecto con la verdad. Diciendo la verdad, nos duele que hayan talado esos hermosos árboles, pero a la naturaleza nada le importa. La naturaleza sabe (si es que existe un ente que se llame naturaleza) que puede renovarlos y el río sigue corriendo.

Es verdad que para Quevedo se trataba de las divinidades de los ríos. Quizá hubiera sido más poética la idea de que a los ríos de las guerras del duque no les importara la muerte del de Osuna. Pero Quevedo quería hacer una elegía, un poema sobre la muerte de un hombre. ¿Qué es la muerte de un hombre? Con él muere una cara que no se repetirá, según observó Plinio. Cada hombre tiene su cara única y con él mueren miles de circunstancias, miles de recuerdos. Recuerdos de infancia y rasgos humanos, demasiado humanos. Quevedo no parece sentir nada de esto. Había muerto en la cárcel su amigo, el duque de Osuna, y Quevedo escribe este soneto con frialdad; sentimos su esencial indiferencia. Lo escribe como un alegato contra el Estado que condenó a prisión al duque. Parecería que no lo quiere a Osuna; en todo caso, no hace que lo queramos nosotros. Sin embargo, es uno de los grandes sonetos de nuestra lengua.

Pasemos a otro, de Enrique Banchs. Sería absurdo decir que Banchs es mejor poeta que Quevedo. Además, ¿qué significan esas comparaciones?

Consideremos este soneto de Banchs y en qué reside su agrado:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Este soneto es muy curioso, porque el espejo no es el protagonista: hay un protagonista secreto que nos es revelado al fin. Ante todo tenemos el tema, tan poético: el espejo que duplica la apariencia de las cosas:

donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir...

Podemos recordar a Plotino. Quisieron hacerle un retrato y se negó: «Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra». Qué es el arte, pensaba Plotino, sino una apariencia de segundo grado. Si el hombre es deleznable, cómo puede ser adorable una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo.

Realmente es terrible que haya espejos: siempre he sentido el terror de los espejos. Creo que Poe lo sintió también. Hay un trabajo suyo, uno de los menos conocidos, sobre el decorado de las habitaciones. Una de las condiciones que pone es que los espejos estén situados de modo que una persona sentada no se refleje. Esto nos informa de su temor de verse en el espejo. Lo vemos en su cuento «William Wilson» sobre el doble y en el cuento de *Arthur Gordon Pym*. Hay una tribu antártica, un hombre de esa tribu que ve por primera vez un espejo y cae horrorizado.

Nos hemos acostumbrado a los espejos, pero hay algo de temible en esa duplicación visual de la realidad. Volvamos al soneto de Banchs. «Hospitalario» ya le da un rasgo humano que es un lugar común. Sin embargo, nunca hemos pensado que los espejos son hospitalarios. Los espejos están recibiendo todo en silencio, con amable resignación:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Vemos el espejo, también luminoso, y además lo compara con algo intangible como la luna. Sigue sintiendo lo mágico y lo extraño del espejo: «como un claro de luna en la penumbra».

Luego:

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara...

La «flotante claridad» quiere que las cosas no sean definidas; todo tiene que ser impreciso como el espejo, el espejo de la penumbra. Tiene que ocurrir en la tarde o en la noche. Y así:

... la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Para que todo no sea vago, tenemos ahora una rosa, una precisa rosa.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite
en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas...

Aquí llegamos al tema del soneto, que no es el espejo sino el amor, el pudoroso amor. El espejo no espera ver reflejadas frentes juntas y manos enlazadas, es el poeta quien espera verlas. Pero una suerte de pudor lo lleva a decir todo eso de manera indirecta y esto está admirablemente preparado, ya que desde el principio tenemos «hospitalario y fiel», ya desde el principio el espejo no es el espejo de cristal o de metal. El espejo es un ser humano, es hospitalario y fiel y luego nos acostumbra a que veamos el mundo

apariencial, un mundo apariencial que al final se identifica con el poeta. El poeta es el que quiere ver al Huésped, el amor.

Hay una diferencia esencial con el soneto de Quevedo, y es que sentimos de inmediato la vívida presencia de la poesía en aquellos dos versos

su tumba son de Flandres las campañas
y su epitafio la sangrienta Luna.

He hablado de los idiomas y de lo injusto que es comparar un idioma con otro; creo que hay un argumento que es suficiente y es que si pensamos en un verso, una estrofa española por ejemplo, si pensamos

quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan

no importa que esa ventura fuera un barco, no importa el conde Arnaldos, sentimos que esos versos solo pudieron haberse dicho en español. El sonido del francés no me agrada, creo que le falta la sonoridad de otros idiomas latinos, pero ¿cómo podría pensar mal de un idioma que ha permitido versos admirables como el de Hugo,

L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres,

cómo censurar a un idioma sin el cual serían imposibles esos versos?

En cuanto al inglés, creo que tiene el defecto de haber perdido las vocales abiertas del inglés antiguo. Sin embargo, ello posibilitó a Shakespeare versos como

And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh

que malamente se traduce por «y sacudir de nuestra carne harta del mundo el yugo de las infaustas estrellas». En español no es

nada; es todo, en inglés. Si tuviera que elegir un idioma (pero no hay ninguna razón para que no elija a todos), para mí ese idioma sería el alemán, que tiene la posibilidad de formar palabras compuestas (como el inglés y aún más) y que tiene vocales abiertas y una música tan admirable. En cuanto al italiano, basta la *Comedia*.

Nada tiene de extraño tanta belleza desparramada por diversos idiomas. Mi maestro, el gran poeta judeoespañol Rafael Cansinos Assens, legó una plegaria al Señor en la que dice «Oh, Señor, que no haya tanta belleza»; y Browning: «Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos».

La belleza está acechándonos. Si tuviéramos sensibilidad, la sentiríamos así en la poesía de todos los idiomas.

Yo debí estudiar más las literaturas orientales; solo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe, el impacto de la belleza. Por ejemplo, esa línea del persa Jafez: «vuelo, mi polvo será lo que soy». Está en ella toda la doctrina de la trasmigración: «mi polvo será lo que soy», renaceré otra vez, otra vez, en otro siglo, seré Jafez, el poeta. Todo esto dado en unas pocas palabras que he leído en inglés, pero no pueden ser muy distintas del persa. *Mi polvo será lo que soy* es demasiado sencillo para haber sido cambiado.

Creo que es un error estudiar la literatura históricamente, aunque quizá para nosotros, sin excluirme, no pueda ser de otro modo. Hay un libro de un hombre que para mí fue un excelente poeta y un mal crítico, Marcelino Menéndez y Pelayo, que se titula *Las cien mejores poesías castellanas*. Encontramos ahí: «Ande yo caliente, y ríase la gente». Si esa es una de las mejores poesías castellanas, nos preguntamos cómo serán las no mejores. Pero en el mismo libro encontramos los versos de Quevedo que he citado y la «Epístola» del Anónimo Sevillano y tantas otras poesías admirables. Desgraciadamente no hay ninguna de Menéndez y Pelayo, que se excluyó de su antología.

La belleza está en todas partes, quizá en cada momento de nuestra vida. Mi amigo Roy Bartholomew, que vivió algunos años en Persia y tradujo directamente del farsi a Omar Jaiam, me dijo lo que yo ya sospechaba: que en el Oriente, en general, no se estudian históricamente la literatura ni la filosofía. De ahí el asombro de Deussen y Max Müller, que no pudieron fijar la cronología de los autores.

Se estudia la historia de la filosofía como diciendo Aristóteles discute con Bergson, Platón con Hume, todo simultáneamente.

Concluiré citando tres plegarias de marineros fenicios. Cuando la nave estaba a punto de hundirse —estamos en el primer siglo de nuestra era—, rezaban alguna de esas tres. Dice una de ellas:

Madre de Cartago, devuelvo el remo.

Madre de Cartago es la ciudad de Tiro, de donde procedía Dido. Y luego, «devuelvo el remo». Hay aquí algo extraordinario: el fenicio que solo concibe la vida como remero. Ha cumplido su vida y devuelve el remo para que otros sigan remando.

Otra de las plegarias, más patética aún:

Duermo, luego vuelvo a remar.

El hombre no concibe otro destino; y asoma la idea del tiempo cíclico.

Por último, esta que es harto conmovedora y que es distinta de las otras porque no implica la aceptación del destino; es el hecho desesperado de un hombre que va a morir, que va a ser juzgado por terribles divinidades y dice:

Dioses, no me juzguéis como un dios
sino como un hombre
a quien ha destrozado el mar.

En estas tres plegarias sentimos inmediatamente, o yo siento inmediatamente, la presencia de la poesía. En ellas está el hecho estético, no en bibliotecas ni en bibliografías ni en estudios sobre familias de manuscritos ni en volúmenes cerrados.

He leído esas tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling «The Manner of Men», un cuento sobre San Pablo. ¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta? Después de formularme la pregunta sentí vergüenza, porque ¿qué importancia puede tener elegir? Veamos las dos posibilidades, los dos cuernos del dilema.

En el primer caso, se trata de plegarias de marineros fenicios, gente de mar, que solo concebían la vida en el mar. Del fenicio,

digamos, pasaron al griego; del griego al latín, del latín al inglés. Kipling las reescribió.

En el segundo, un gran poeta, Rudyard Kipling, se imagina a los marineros fenicios; de algún modo, está cerca de ellos; de algún modo, *es* ellos. Concibe la vida como la vida del mar y lleva puesta en su boca esas plegarias. Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto, Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas escribió o pensó los versos?

Una curiosa metáfora de un poeta hindú, que no sé si puedo apreciar del todo, dice: «El Himalaya, esas altas montañas del Himalaya [cuyas cumbres son, según Kipling, las rodillas de otras montañas], el Himalaya es la risa de Shiva». Las altas montañas son la risa de un dios, de un dios terrible. La metáfora es, en todo caso, asombrosa.

Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos.

Voy a concluir con un alto verso del poeta que en el siglo XVII tomó el nombre extrañamente poético, real, de Angelus Silesius. Viene a ser el resumen de todo cuanto he dicho esta noche, salvo que yo lo he dicho por medio de razonamientos o de simulados razonamientos: lo diré primero en español y después en alemán, para que lo oigan ustedes:

> La rosa es sin porqué; florece porque florece.
> *Die Rose ist ohne warum; sie blühet weil sie blühet.*

PÁGINAS DE JORGE LUIS BORGES SELECCIONADAS POR EL AUTOR

[1982]

ELEMENTOS DE PRECEPTIVA

Propongo a la consideración del lector este modesto espécimen literario:

> Una vez había dos globos
> Y no sabía en cuál subir.
> Al punto me dirigí
> Al del viaje de cien años,
> Que me llevó a un país extraño
> Donde las mulas ladraban...

Es el exordio de una chabacana milonga, que luego se desmoronaba en un cúmulo de incongruencias idiotas, a imagen de la línea del fin. Su revelación me fue deparada en un almacén de campaña cerca del Arapey, a principios del año 31, y la repito con la seguridad de no equivocarme. Quererla por ingenua o menospreciarla me parece igualmente inútil. Prefiero, ahora, distinguir sus operaciones. En cuanto a sus propósitos, seguramente irrecuperables y vagos, dejo su investigación final al Juicio Final —o al ascendente y rápido Spitzer, *que sube por los hilos capilares de las formas idiomáticas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron*—. Básteme deslindar los efectos que producen en mí.

Una vez había dos globos. En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas —la equivalencia criolla del *érase una vez*

español— prepara la mención de los globos, que figuran más bien entre los encantos del siglo XIX. Ese feliz anacronismo sentimental es el primer «efecto» de la milonga. Si Gracián la hubiera perpetrado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos.

Y no sabía en cuál subir. Segundo desvío. De golpe, el hecho intemporal del verso anterior se nos convierte en un increíble rasgo biográfico.

Al punto me dirigí. Tercer desvío. Brusca determinación no esperada.

Al del viaje de cien años. Cuarto desvío, por donde se viene a saber que el inocente compadrito de la milonga ya conocía los globos y que el destino de uno era una expedición venerable, que confiere (o requiere) longevidad en quienes la acometen. Se calla el derrotero del otro, no menos admirable sin duda.

Que me llevó a un país extraño. Sorpresa negativa, sorpresa de que no haya sorpresa, porque un *país extraño* es lo menos que puede justificar ese viaje.

Donde las mulas ladraban. Aquí se aborda por primera vez una maravilla directa —claro que con pobre fortuna—. *Mulas ladraban* quiere ser una incongruencia total, pero se libra felizmente de serlo, por la común connotación de rencor que hay en las dos palabras.

Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartalada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran ignoran lo particular literario.

Otro barato ejemplo. Son dos renglones de la letra de un tango nombrado *Villa Crespo:* su autor, pienso que Tagle Lara.

> ¿Dónde están aquellos hombres y esas chinas,
> Vinchas rojas y chambergos que Requena conoció?

Son cuatro sus oscuras victorias. La primera, el tono interrogativo impuesto a la pena, el interrogar *¿dónde están?* para significar *no están.* La segunda, el acento valeroso de la palabra *hombres,* que manda y vibra como *guapos* aquí, por contaminación o emulación

de la palabra *chinas* —que es posterior—. La tercera, la definición de esa morena humanidad *fin-de-siècle* según sus atributos; *vinchas rojas y chambergos*. La cuarta, la sustitución de la primera persona por la tercera, del insignificativo *yo conocí* por el nombre determinado.

Copio un tercer ejemplo, de venerada procedencia esta vez. Se trata del verso ciento siete del primer libro de los doce que suman *Paradise Lost*. Es como sigue:

El estudio de la venganza, el odio inmortal.

Es evidente aquí la reciprocidad de las partes: *estudio* —palabra moderada y asidua— se proyecta sobre *venganza; inmortal*, palabra de majestuoso ambiente, sobre *odio*.

Un cuarto ejemplo, que es una estrofa de un poema de Cummings. Vierto palabra por palabra el inglés: *El terrible rostro de Dios, más resplandeciente que una cuchara, resume la imagen de una sola palabra fatal: hasta que mi vida (que gustó del sol y la luna) se parece a algo que no ha sucedido. Soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro, un collar en busca de un perro, un beso sin labios; una plegaria a la que le faltan rodillas pero algo late dentro de mi camisa que prueba que está desmuerto el que, viviente, no es nadie. Nunca te he querido querida como ahora quiero.* Una imperfecta simetría, un dibujo frustrado y aliviado por continuas sorpresas, es la notoria ley de esa estrofa. *Cuchara* en vez de *espada* o de *estrella*, *en busca* en vez de *sin*, la palabra *camisa* en el lugar de la palabra *pecho*, *quiero* sin el pronombre personal, *desmuerto (undead)* por *vivo* son sus más inequívocas variaciones... *Die Ros ist ohn Warum, la rosa es sin porqué*, leemos en el libro primero del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius. Yo afirmo lo contrario, yo afirmo que es imprescindible una tenaz conspiración de porqués para que la rosa sea rosa. Creo que siempre pasan de una las causas de la instantánea gloria o del inmediato fiasco de un verso. Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos.

Un ejemplo quinto y final, que será esta vez de equivocación. Leo en un cartel callejero de exhortación católica:

Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.
Los adultos, que han vivido, que han meditado, creen en Dios.

Sospecho que la obligación de ser inequívoco ha desfigurado un buen borrador, que paso a restaurar.

> Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.
> Los hombres creen en Dios.

Basta el contrapeso de *jóvenes* para que *hombres* equivalga con plenitud a las siete palabras eliminadas.

Los evidentes y morosos análisis que acabo de indicar justifican dos conclusiones. Una, la validez de la disciplina retórica, siempre que la practiquen sin vaguedad; otra, la imposibilidad final de una estética. Si no hay palabra en vano, si una milonga de almacén es un orbe de atracciones y repulsiones ¿cómo dilucidar ese *tide of pomp, that beats upon the high shore of this world:* las 1056 páginas en cuarto menor atribuidas a un Shakespeare? ¿Cómo juzgar en serio a quienes las juzgan en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea?

Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos. De cualquier modo, que esta preceda a aquella, y la justifique.

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común.

Sur, Buenos Aires, n.° 7, año III, abril de 1933

FRAGMENTO SOBRE JOYCE

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula «Funes el memorioso» y que en otras versiones más castigadas se llama «Ireneo Funes». El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió

de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más rica del universo.

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake:* para mí no menos inconcebibles que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicea). Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica. Nadie tampoco ignora que su intérprete oficial, Stuart Gilbert, ha propalado que cada uno de los dieciocho capítulos corresponde a una hora del día, a un órgano corporal, a un arte, a un símbolo, a un color, a una técnica literaria y a una de las aventuras de Ulises, hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina plástica de la obra. De esos tics voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante; los contactos de James Joyce con Homero, o (simplemente) con el senador por el departamento del Jura, M. Victor Bérard.

Harto más admirable, sin duda, es la diversidad multitudinaria de estilos. Como Shakespeare, como Quevedo, como Goethe, como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen. Su escritura es intensa; la de Goethe nunca lo fue; es delicada: Quevedo no sospechó esa virtud. Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises,* pero leo y releo con felicidad algunas escenas: el diálogo sobre Shakespeare, la *Walpurgisnacht* en el lupanar, las interrogaciones y respuestas del catecismo; ... *They drank in jocoserious silence Epps mass product, the creature cocoa.* Y en otra página: *A dark horse riderless, bolts like a phantom past the winningpost, his mane moonfoaming, hiseyeballs stars;* y en otra: *Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandled*[1].

---

[1] La versión francesa no es muy feliz: *Lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies.* La culpa es del idioma, naturalmente, incapaz de voces compuestas.

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial*... El *Ulises* (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito percibir algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio.

Sur, Buenos Aires, n.° 77, año X,
febrero de 1941

NUEVE ENSAYOS DANTESCOS*
[1982]

* Se ha repuesto en nota, identificada con un asterisco (*), la traducción de las citas en italiano, que incluye la primera edición de la obra (Madrid, Espasa-Calpe, 1982).

EL NOBLE CASTILLO DEL CANTO IV

A principios del siglo XIX o a fines del XVIII, entran en la circulación del inglés diversos epítetos *(eerie, uncanny, weird),* de origen sajón o escocés, que servirán para definir aquellos lugares o cosas que vagamente inspiran horror. Tales epítetos corresponden a un concepto romántico del paisaje. En alemán, los traduce con perfección la palabra *unheimlich;* en español, quizá la mejor palabra es *siniestro.* Puesta la mente en esa singular cualidad de *uncanniness,* yo escribí alguna vez: «El Alcázar de Fuego que conocemos en las últimas páginas del *Vathek* (1782), de William Beckford, es el primer Infierno realmente atroz de la literatura. El más ilustre de los avernos literarios, el *doloroso reino de la Comedia,* no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida».

Stevenson («A Chapter on Dreams») refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The Man who was Thursday,* VI) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Poe, en el «Manuscrito encontrado en una botella», habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena... He prodigado ejemplos; quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica

la noción de una cárcel[1]; el de Beckford, los túneles de una pesadilla.

Noches pasadas, en un andén de Constitución, recordé bruscamente un caso perfecto de *uncanniness*, de horror tranquilo y silencioso, en la entrada misma de la *Comedia*. El examen del texto confirmó la rectitud de ese recuerdo tardío. Hablo del canto IV del *Infierno*, uno de los más afamados.

Alcanzadas las páginas finales del *Paraíso*, la *Comedia* puede ser muchas cosas, quizá todas las cosas; al principio, es notoriamente un sueño de Dante, y este, por su parte, no es más que el sujeto del sueño. Nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, *tant' era pieno di sonno a quel punto**: el *sonno* es metáfora de la ofuscación del alma pecadora, pero sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar. Después escribe que la loba que le cierra el camino hace que muchos vivan tristes; Guido Vitali observa que esta noticia no podría surgir de la simple visión de la fiera; Dante lo sabe como sabemos las cosas en los sueños. En la selva aparece un desconocido; Dante, apenas lo ve, sabe que este ha guardado un largo silencio; otra sabiduría de tipo onírico. El hecho, anota Momigliano, se justifica por razones poéticas, no por razones lógicas. Emprenden su fantástico viaje. Virgilio se demuda al entrar en el primer círculo del abismo; Dante achaca al temor esa palidez. Virgilio afirma que lo mueve la lástima y que él es uno de los réprobos (*e di questi cotai son io medesmo***). Dante, para disimular el horror de esa afirmación o para decir su piedad, prodiga los títulos reverenciales: *Dimmi, maestro mio, dimmi, segnore****. Suspiros, suspiros de duelo sin tormento hacen temblar el aire; Virgilio explica que están en el Infierno de aquellos que murieron antes de proclamada la Fe; cuatro altas sombras lo saludan; no hay ni tristeza ni alegría en las caras; son Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, y en la diestra de Homero hay una espada, símbolo de su primacía en la épica. Los ilustres fantasmas honran a Dante como a igual y lo conducen a su eterna morada, que es un castillo siete

---

[1] *Carcere cieco*, 'cárcel ciega', dice del Infierno, Virgilio (*Purgatorio*, XXII, 103, *Infierno*, X, 58-59).

* «tanto era mi sueño en aquel instante» (*Inf.*, I, 11).

** «y de estos tales soy también yo mismo» (*Inf.*, IV, 39).

*** «Maestro mío, dime, señor, dime» (*Inf.*, IV, 46).

veces rodeado por altos muros (las siete artes liberales o las tres virtudes intelectuales y las cuatro morales) y por un foso (los bienes terrenales o la elocuencia), que atraviesan como si fuera tierra firme. Los habitantes del castillo son gente de mucha autoridad; rara vez hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud. En el patio del castillo hay un césped de verdor misterioso; Dante, desde una altura, ve a personajes clásicos y bíblicos y a tal cual musulmán (*Averois, che'l gran comento feo*[*]). Alguno se destaca por un rasgo que lo hace memorable (*Cesare armato, con li occhi grifagni*[**]), otro, por una soledad que lo agranda (*e solo, in parte, vidi'l Saladino*[***]). viven en un anhelo sin esperanza: no padecen dolor, pero saben que Dios los excluye. Un árido catálogo de nombres propios, menos estimulantes que informativos, da fin al canto.

Las nociones de un Limbo de los Padres, llamado también Seno de Abraham (Lucas 16:22), y de un Limbo para las almas de los infantes que mueren sin bautismo son de la teología común: hospedar en ese lugar o lugares a los paganos virtuosos fue, según Francesco Torraca, una invención de Dante. Para mitigar el horror de una época adversa, el poeta buscó refugio en la gran memoria romana. Quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender —la observación pertenece a Guido Vitali— que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales. Dante no podía, contra la Fe, salvar a sus héroes; los pensó en un Infierno negativo, privados de la vista y posesión de Dios en el cielo, y se apiadó de su misterioso destino. Años después, al imaginar el Cielo de Júpiter, regresaría a ese problema. Boccaccio refiere que entre la redacción del canto VII del *Infierno* y la del VIII se produjo una larga interrupción, motivada por el destierro: el hecho, sugerido o corroborado por el verso *Io dico, seguitando ch'assai prima*[****], puede ser verdadero, pero harto más profunda es la diferencia que hay entre el canto del castillo y los que subsiguen. En el canto V, Dante hizo hablar inmortalmente a Francesca da Rimini; en el anterior, qué palabras no habría dado a Aristóteles, a Heráclito o a

---

[*] «Averroes, que hizo el gran comentario» (*Inf.*, IV, 144).
[**] «César armado, con sus ojos rapaces» (*Inf.*, IV, 123).
[***] «Y solo, aparte, vi a Saladino» (*Inf.*, IV, 129).
[****] «Yo digo, prosiguiendo, que mucho antes» (*Inf.*, VIII, 1).

Orfeo, si ya hubiera pensado en ese artificio. Deliberado o no, su silencio agrava el horror y conviene a la escena. Anota Benedetto Croce: «En el noble castillo, entre los grandes y los sabios, la seca información usurpa el lugar de la refrenada poesía. Admiración, reverencia, melancolía son sentimientos indicados, no representados» (*La poesia di Dante,* 1920). Los comentadores han denunciado el contraste de la fábrica medieval del castillo con sus huéspedes clásicos; esa fusión o confusión es característica de la pintura de la época y agrava, ciertamente, el sabor onírico de la escena.

En la invención y ejecución de este canto IV Dante urdió una serie de circunstancias, alguna de índole teológica. Devoto lector de la *Eneida,* imaginó a los muertos en el Elíseo o en una variación medieval de esos campos dichosos; en el verso *in luogo aperto, luminoso e alto*[*] hay reminiscencias del túmulo desde el cual Eneas vio a sus romanos y del *largior hic campos aether.* Urgido por razones dogmáticas, debió situar en el Infierno a su noble castillo. Mario Rossi descubre en ese conflicto de lo formal y de lo poético, de la intuición paradisíaca y de la sentencia espantosa, la íntima discordia del canto y la raíz de ciertas contradicciones. En un lugar se dice que los suspiros hacen temblar el aire eterno; en otro, que no hay tristeza ni alegría en las caras. La facultad visionaria del poeta no había logrado su plenitud. A esa relativa torpeza debemos la rigidez que produjo el singular horror del castillo y de sus moradores, o prisioneros. Algo de penoso museo de figuras de cera hay en ese quieto recinto: César armado y ocioso, Lavinia eternamente sentada junto a su padre, la certidumbre de que el día de mañana será como el de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos. Un pasaje ulterior del *Purgatorio* añade que las sombras de los poetas, a quienes les está vedado escribir, puesto que están en el *Infierno,* procuran distraer su eternidad con discusiones literarias[2].

Determinadas las razones técnicas, es decir, las razones de orden verbal que hacen espantoso al castillo, falta determinar las razones íntimas. Un teólogo de Dios diría que basta la ausencia de Dios para que sea terrible el castillo. Admitiría, acaso, una

---

[2] Dante, en los cantos iniciales de la *Comedia,* fue lo que Gioberti escribió que era en todo el poema, «un poco más que un simple testigo de la fábula inventada por él» (*Primato morale e civile degli italiani,* 1840).

[*] «en un lugar abierto, luminoso y alto» (*Inf.,* IV, 116).

afinidad con aquel terceto en que proclamó que las glorias terrenales son vanas:

> *Non è'l mondan romore altro ch'un fiato*
> *di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi*
> *e muta nome perché muta lato*[*].

Yo insinuaría otra razón de índole personal. En este lugar de la *Comedia*, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano son proyecciones o figuraciones de Dante, que se sabía no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta. Son grandes sombras veneradas que reciben a Dante en su cónclave:

> *Ch'è sì mi fecer della loro schiera*
> *si ch'io fui sesto tra cotanto senno*[**].

Son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador. Hablan interminablemente de letras (¿qué otra cosa pueden hacer?). Han leído la *Ilíada* o la *Farsalia* o escriben la *Comedia*; son magistrales en el ejercicio de su arte y, sin embargo, están en el Infierno porque los olvida Beatriz.

---

[*] «No es el rumor del mundo más que un soplo / de viento, que ya viene de acá o ya de allá viene / y cambia nombre por cambiar de lado» (*Purg.*, XI, 100-102).

[**] «y así me hicieron de su comitiva, / que yo fui el sexto entre tan grandes sabios» (*Inf.*, IV, 101-102).

EL FALSO PROBLEMA DE UGOLINO

No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos, pero sospecho que, en el caso del famoso verso 75 del canto penúltimo del *Infierno*, han creado un problema que parte de una confusión entre el arte y la realidad. En aquel verso Ugolino de Pisa, tras narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que el hambre pudo más que el dolor (*Poscia, più che'l dolor, poté'l digiuno*[*]). De este reproche debo excluir a los comentaristas antiguos, para quienes el verso no es problemático, pues todos interpretan que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así Geoffrey Chaucer en el tosco resumen del episodio que intercaló en el ciclo de Canterbury.

Reconsideremos la escena. En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos. Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio. Ugolino, movido por el dolor, se muer-

[*] «Después más que el dolor pudo el ayuno» (*Inf.*, IV, 75).

de las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después el hambre pudo más que el dolor.

He declarado el sentido que dieron a este paso los primeros comentadores. Así, Rambaldi de Imola en el siglo XIV: «Viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar». Profesan esta opinión entre los modernos Francesco Torraca, Guido Vitali y Tommaso Casini. El primero ve estupor y remordimiento en las palabras de Ugolino; el último agrega: «Intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la historia», y considera inútil la controversia. Benedetto Croce piensa como él y sostiene que de las dos interpretaciones, la más congruente y verosímil es la tradicional. Bianchi, muy razonablemente, glosa: «Otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito descartar». Luigi Pietrobono (sobre cuyo parecer volveré) dice que el verso es deliberadamente misterioso.

Antes de participar, a mi vez, en la *inutile controversia*, quiero detenerme un instante en el ofrecimiento unánime de los hijos. Estos ruegan al padre que retome esas carnes que él ha engendrado:

> *... tu ne vestisti*
> *queste misere carni, e tu le spoglia*[*].

Sospecho que este discurso debe causar una creciente incomodidad en quienes lo admiran. De Sanctis (*Storia della Letteratura Italiana*, IX) pondera la imprevista conjunción de imágenes heterogéneas; D'Ovidio admite que «esta gallarda y conceptuosa exposición de un ímpetu filial casi desarma toda crítica». Yo tengo para mí que se trata de una de las muy pocas falsedades que admire la *Comedia*. La juzgo menos digna de esa obra que de la

[*] «... tú nos vestiste / con esta carne mísera, y puedes quitárnosla» (*Inf.*, XXXIII, 62-63).

pluma de Malvezzi o de la veneración de Gracián. Dante, me digo, no pudo no sentir su falsía, agravada sin duda por la circunstancia casi coral de que los cuatro niños, a un tiempo, brindan el convite famélico. Alguien insinuará que enfrentamos una mentira de Ugolino, fraguada para justificar (para sugerir) el crimen anterior.

El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos[1]. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (*... e con l'agute scane / mi parea lor veder fender li fianchi*[*]). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías.

Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies*, 110) observa que los personajes de un libro son sartas de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila. De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. ¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor. Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo.

El dictamen *Un libro es las palabras que lo componen* corre el albur de parecer un axioma insípido. Sin embargo, todos propendemos

---

[1] Observa Luigi Pietrobono (*Inf.*, p. 47) «que el *digiuno* no afirma la culpa de Ugolino; pero la deja adivinar sin menoscabo del arte o del rigor histórico. Basta que la juzguemos posible.

[*] «... y con sus agudos colmillos / me parecía que se los hundían en sus costados» (*Inf.*, XXXIII, 35-36).

a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelarían el «verdadero» argumento de *Otra vuelta de tuerca*. Pienso que tal no es la verdad; pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren. Schopenhauer declaró que el primer volumen de su obra capital consta de un solo pensamiento y que no halló modo más breve de transmitirlo. Dante, a la inversa, diría que cuanto imaginó de Ugolino está en los debatidos tercetos.

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco[2]. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.

---

[2] A título de curiosidad, cabe recordar dos ambigüedades famosas. La primera, la sangrienta luna de Quevedo, que es a la vez la de los campos de batalla y la de la bandera otomana; la otra, la *mortal moon* del soneto 107 de Shakespeare, que es la luna del cielo y la Reina Virgen.

EL ENCUENTRO EN UN SUEÑO

Superados los círculos del Infierno y las arduas terrazas del Purgatorio, Dante, en el Paraíso terrenal, ve por fin a Beatriz; Ozanam conjetura que la escena (ciertamente una de las más asombrosas que la literatura ha alcanzado) es el núcleo primitivo de la *Comedia*. Mi propósito es referirla, resumir lo que dicen los escoliastas y presentar alguna observación, quizá nueva, de índole psicológica.

La mañana del 13 de abril del año 1300, en el día penúltimo de su viaje, Dante, cumplidos sus trabajos, entra en el Paraíso terrenal, que corona la cumbre del Purgatorio. Ha visto el fuego temporal y el eterno, ha atravesado un muro de fuego, su albedrío es libre y es recto. Virgilio lo ha mitrado y coronado sobre sí mismo (*per ch'io te sovra te corono e mitrio*[*]). Por los senderos del antiguo jardín llega a un río más puro que ningún otro, aunque los árboles no dejan que lo ilumine ni la luna ni el sol. Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonadas de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo; a la derecha bailan tres mujeres, de las que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos. El carro se detiene y una mujer velada aparece; su traje

[*] «por lo que aquí y sobre ti te corono e impongo la mitra» (*Purg.*, XXVII, 142).

es del color de una llama viva. No por la vista, sino por el estupor de su espíritu y por el temor de su sangre, Dante comprende que es Beatriz. En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia. Busca el amparo de Virgilio, como un niño azorado, pero Virgilio ya no está junto a él.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sè, Virgilio dolcissimo patre,
*Virgilio a cui per mia salute die'mi**.

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Con ironía le pregunta cómo ha condescendido a pisar un sitio donde el hombre es feliz. El aire se ha poblado de ángeles; Beatriz les enumera, implacable, los extravíos de Dante. Dice que en vano ella lo buscaba en los sueños pues él tan abajo cayó que no hubo otra manera de salvación que mostrarle los réprobos. Dante baja los ojos, abochornado, y balbucea y llora. Los seres fabulosos escuchan; Beatriz lo obliga a confesarse públicamente... Tal es, en mala prosa española, la lastimada escena del primer encuentro con Beatriz en el Paraíso. Curiosamente observa Theophil Spoerri (*Einführung in die Göttliche Komödie*. Zúrich, 1946): «Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida».

Figura por figura descifran los comentadores la escena. Los veinticuatro ancianos preliminares del Apocalipsis (4:4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento, según el *Prologus Galeatus* de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommaseo) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal; las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (*Paraíso*, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pie-

* «Mas ya Virgilio nos había privado / de sí, Virgilio dulcísimo padre, / Virgilio a quien para salvarme me entregué» (*Purg.*, XXX, 49-51).

trobono). El grifo —león y águila— es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana; Didron mantiene que es el Papa «que como pontífice o águila se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor». Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teologales; las que danzan a la izquierda, las cardinales. La mujer dotada de tres ojos es la Prudencia, que ve lo pasado, lo presente y lo por venir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio, porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También según Vitali porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana.

Las interpretaciones que he enumerado son, sin duda, atendibles. Lógicamente (no poéticamente) justifican con bastante rigor los rasgos inciertos. Carlo Steiner, después de apoyar algunas, escribe: «Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más expresar las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de ese artista grandísimo el arte no ocupaba el primer lugar sino el amor del Bien». Con menos efusión, Vitali corrobora ese juicio: «El afán de alegorizar lleva a Dante a invenciones de dudosa belleza».

Dos hechos me parecen indiscutibles. Dante quería que la procesión fuera bella (*Non che Roma di carro così bello, rallegrasse Affricano*[*]); la procesión es de una complicada fealdad. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido parecen menos propios de la Gloria que de los vanos círculos infernales. No aminora su horror el hecho de que alguna de esas figuras proceda de los libros proféticos (*ma leggi Ezechiel che li dipigne*[**]) y otras de la Revelación de San Juan. Mi censura no es un anacronismo; las otras escenas paradisíacas excluyen lo monstruoso[1].

---

[1] Ya escrito lo anterior, leo en las glosas de Francesco Torraca que en algún bestiario italiano el grifo es símbolo del demonio (*«Per lo Grifone intendo lo nemico»*). No sé si es lícito agregar que en el Códice de Exeter, la pantera, animal de voz melodiosa y de suave aliento, es símbolo del redentor.

[*] «Tanto más en Roma un carro tan hermoso / alegraría al Africano...» (*Purg.*, XXIX, 115).

[**] «mas lee en Ezequiel que los describe» (*Purg.*, XXIX, 100).

Todos los comentadores han destacado la severidad de Beatriz; algunos, la fealdad de ciertos emblemas; ambas anomalías, para mí, derivan de un origen común. Se trata, claro está, de una conjetura; en pocas palabras lo indicaré.

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros; ello, de ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso. Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban (*Purgatorio*, XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla: esta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas (*Trasformato così 'l dificio santo / mise fuor teste...*[*]); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz[2].

Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del segundo círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y

---

[2] Se objetará que tales fealdades son el reverso de la precedente «Hermosura». Desde luego, pero son significativas... Alegóricamente, la agresión del águila representa las primeras persecuciones; la zorra, la herejía; el dragón, Satanás o Mahoma o el Anticristo; las cabezas, los pecados capitales (Benvenuto da Imola) o los sacramentos (Buti); el gigante, Felipe IV el Hermoso, rey de Francia.

[*] «Así cambiado el edificio santo / sacó cabezas...» (*Purg.*, XXXII, 142).

en Paolo, unidos para siempre en su Infierno (*Questi, che mai da me non fia diviso...*»). Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia habrá forjado Dante ese verso.

«Este, que jamás se ha de separar de mí...» (*Inf.*, V, 135). Añadimos la traducción de este verso, no incluida en la edición de *Nueve ensayos dantescos*.

LA ÚLTIMA SONRISA DE BEATRIZ

Mi propósito es comentar los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado. Los incluye el canto XXXI del *Paraíso* y, aunque famosos, nadie parece haber discernido el pesar que hay en ellos, nadie los escuchó enteramente. Bien es verdad que la trágica sustancia que encierran pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista que a Dante redactor o inventor.

He aquí la situación. En la cumbre del monte del Purgatorio, Dante pierde a Virgilio. Guiado por Beatriz, cuya hermosura crece en cada nuevo cielo que tocan, recorre esfera tras esfera concéntrica, hasta salir a la que circunda a las otras, que es la del primer móvil. A sus pies están las estrellas fijas; sobre ellas, el empíreo, que ya no es cielo corporal sino eterno, hecho solo de luz. Ascienden al empíreo; en esa infinita región (como en los lienzos prerrafaelistas) lo remoto no es menos nítido que lo que está muy cerca. Dante ve un alto río de luz, ve bandadas de ángeles, ve la múltiple rosa paradisíaca que forman, ordenadas en anfiteatro, las almas de los justos. De pronto, advierte que Beatriz lo ha dejado. La ve en lo alto, en uno de los círculos de la Rosa. Como un hombre que en el fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora. Le rinde gracias por su bienhechora piedad y le encomienda su alma. El texto dice entonces:

Così orai; e quella, sì lontana
come parea, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'etterna fontana[*].

¿Cómo interpretar lo anterior? Los alegoristas nos dicen: La razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden, una vez logrado su fin. La explicación, como habrá advertido el lector, no es menos intachable que frígida; de aquel mísero esquema no han salido nunca esos versos.

Los comentarios que he interrogado no ven en la sonrisa de Beatriz sino un símbolo de aquiescencia. «Última mirada, última sonrisa, pero promesa cierta», anota Francesco Torraca. «Sonríe para decir a Dante que su plegaria ha sido aceptada; lo mira para significarle una vez más el amor que le tiene», confirma Luigi Pietrobono. Ese dictamen (que también es el de Casini) me parece muy justo, pero es notorio que apenas si roza la escena.

Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) piensa que la apoteosis de Beatriz fue el tema primitivo de la *Comedia:* Guido Vitali se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no le movió ante todo el propósito de fundar un reino para su dama. Un famoso lugar de la *Vita nuova* («Espero decir de ella lo que de mujer alguna se ha dicho») justifica o permite esa conjetura. Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego.

Que un desdichado se imagine la dicha nada tiene de singular; todos nosotros, cada día, lo hacemos. Dante lo hace como nosotros, pero algo, siempre, nos deja entrever el horror que ocultan esas ven-

[*] «Así imploré, y aquella, tan lejana / como parecía, se sonrió y me miró de nuevo; / y después se volvió a la eterna fuente» (*Par.*, XXXI, 91-93).

turosas ficciones. En una poesía de Chesterton se habla de *nightmares of delight*, de pesadillas de deleite; ese oxímoron más o menos define el citado terceto del *Paraíso*. Pero el énfasis, en la frase de Chesterton, está en la palabra *delight:* en el terceto, en *nightmare*.

Reconsideremos la escena. Dante, con Beatriz a su lado, está en el empíreo. Sobre ellos se aboveda, inconmensurable, la Rosa de los justos. La Rosa está lejana, pero las formas que la pueblan son nítidas. Esa contradicción, aunque justificada por el poeta (*Paraíso*. XXX, 118), constituye tal vez el primer indicio de una discordia íntima, Beatriz, de pronto, ya no está junto a él. Un anciano ha tomado su lugar (*credea veder Beatrice, e vidi un sene*[*]). Dante apenas acierta a preguntar dónde está Beatriz. *Ov' è ella?*[**], grita. El anciano le muestra uno de los círculos de la altísima Rosa. Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto que le asombró considerar que unos peregrinos, que vio una mañana en Florencia, jamás habían oído hablar de ella, Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se casó con Bardi. Dante la divisa, en lo alto; el claro firmamento no está más lejos del fondo ínfimo del mar que ella de él. Dante le reza como a Dios, pero también como a una mujer anhelada:

> *O donna in cui la mia speranza vige,*
> *e che soffristi per la mia salute*
> *in inferno lasciar le tue vestige...*[***]

Beatriz, entonces, lo mira un instante y sonríe, para luego volverse a la eterna fuente de luz.

Francesco de Sanctis (*Storia della Letteratura Italiana*. VII) comprende así el pasaje: «Cuando Beatriz se aleja, Dante no profiere un lamento: toda escoria terrestre ha sido abrasada en él y destruida». Ello es verdad, si atendemos al propósito del poeta; erróneo, si atendemos al sentimiento.

---

[*] «creía ver a Beatriz, y vi a un anciano» (*Par.*, XXXI, 59).

[**] «¿Dónde está ella?» (*Par.*, XXXI, 64)

[***] «Oh mujer, en quien tengo mi esperanza, / y soportaste por mi salvación / que en el infierno dejaras tus huellas» (*Par.*, XXXI, 79-81).

Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo; la escena ha sido *imaginada* por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz). Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro[1]. En las palabras se trasluce el horror: *come parea* se refiere a *lontana* pero contamina a *sorrise* y así Longfellow pudo traducir en su versión de 1867:

> *Thus I implored; and she, so far away,*
> *Smiled as it seemed, and looked once more at me...*

También *eterna* parece contaminar a *si tornò.*

[1] La *Blessed Damozel* de Rossetti, que había traducido la *Vita nuova*, también está desdichada en el paraíso.

BORGES ORAL
[1979-1989]

EMANUEL SWEDENBORG

Voltaire dijo que el hombre más extraordinario que registra la historia fue Carlos XII. Yo diría: quizá el hombre más extraordinario —si es que admitimos esos superlativos— fue el más misterioso de los súbditos de Carlos XII, Emanuel Swedenborg. Quiero decir algunas palabras sobre él, y luego voy a hablar de su doctrina, que es lo más importante para nosotros.

Emanuel Swedenborg nació en Estocolmo en el año 1688, y murió en Londres en 1772. Una larga vida, más larga si pensamos en las breves vidas de entonces. Casi pudo haber cumplido cien años. Su vida se divide en tres períodos. Esos períodos son de intensa actividad. Cada uno de esos períodos dura —se ha computado— veintiocho años. Tenemos al principio a un hombre dedicado al estudio. El padre de este Swedenborg era un obispo luterano, y Swedenborg fue educado en el luteranismo, cuya base angular, según se sabe, es la salvación por la gracia, de la cual descree Swedenborg. En su sistema, en la nueva religión que él predicó, se habla de la salvación por las obras, aunque esas obras no son, por cierto, misas ni ceremonias: son obras verdaderas, obras en las cuales entra todo el hombre, es decir su espíritu lo que es más curioso aún, también su inteligencia.

Pues bien, este Swedenborg empieza como sacerdote y luego se interesa por las ciencias. Le interesan, sobre todo, de un modo práctico. Luego se ha descubierto que él se adelantó a muchas invenciones ulteriores. Por ejemplo, la hipótesis nebular de Kant

y de Laplace. Luego, como Leonardo da Vinci, Swedenborg diseñó un vehículo para andar por el aire. Él sabía que era inútil, pero veía el punto de partida posible para lo que nosotros llamamos actualmente aviones. También diseñó vehículos para andar bajo el agua, como había previsto Francis Bacon. Luego le interesó —hecho también singular— la mineralogía. Fue asesor de negocios de minas en Estocolmo. Le interesó también la anatomía. Y, como a Descartes, le interesó el lugar preciso donde el espíritu se comunica con el cuerpo.

Emerson dice: *Lamento decir que nos ha dejado cincuenta volúmenes*. Cincuenta volúmenes de los cuales veinticinco, por lo menos, están dedicados a la ciencia, a la matemática, a la astronomía. Rehusó ocupar la cátedra de Astronomía en la Universidad de Upsala porque se negaba a todo lo que fuera teórico. Era un hombre práctico.

Fue ingeniero militar de Carlos XII, que lo honró. Se trataron mucho los dos: el héroe y el futuro visionario. Swedenborg ideó una máquina para trasladar navíos por tierra, en una de esas guerras casi míticas de Carlos XII sobre las cuales ha escrito tan hermosamente Voltaire. Transportaron los barcos de guerra a lo largo de veinte millas.

Más tarde se trasladó a Londres, donde estudió las artes del carpintero, del ebanista, del tipógrafo, del fabricante de instrumentos. También dibujó mapas para los globos terráqueos. Es decir que fue un hombre eminentemente práctico. Y recuerdo una frase de Emerson; dice que *ningún hombre llevó una vida más real que Swedenborg*. Es necesario que sepamos esto, que unamos toda esa obra científica y práctica de él. Fue un político, además; fue senador del reino. A los cincuenta y cinco años ya había publicado unos veinticinco volúmenes sobre mineralogía, anatomía y geometría.

Ocurrió entonces el hecho capital de su vida. El hecho capital de su vida fue una revelación. Recibió esa revelación en Londres, precedida por sueños, que están registrados en su diario. No se han publicado, pero sabemos que fueron sueños eróticos.

Y después vino la visitación, que algunos han considerado un acceso de locura. Pero eso está negado por la lucidez de su obra, por el hecho de que en ningún momento nos sentimos ante un loco.

Escribe siempre con gran claridad, cuando expone su doctrina. En Londres, un desconocido que lo había seguido por la calle

entró a su casa y le dijo que era Jesús, que la Iglesia estaba decayendo —como la Iglesia judía cuando surgió Jesucristo—, y que él tenía el deber de renovar la Iglesia creando una tercera Iglesia, la de Jerusalén.

Todo esto parece absurdo, increíble, pero tenemos la obra de Swedenborg. Y esa obra es muy vasta, escrita en un estilo muy tranquilo. Él no razona en ningún momento. Podemos recordar aquella frase de Emerson, que dice: *Los argumentos no convencen a nadie.* Swedenborg expone todo con autoridad, con tranquila autoridad.

Pues bien, Jesús le dijo que le encomendaba la misión de renovar la Iglesia y que le sería permitido visitar el otro mundo, el mundo de los espíritus, con sus innumerables cielos e infiernos. Que tenía el deber de estudiar la Escritura Sagrada. Antes de escribir nada, le dedicó dos años al estudio de la lengua hebrea, porque quería leer los textos originales. Volvió a estudiar los textos, y creyó encontrar en ellos el fundamento de su doctrina un poco a la manera de los cabalistas, que encuentran razones a lo que buscan en el texto sagrado.

Veamos, ante todo, su visión del otro mundo, su visión de la inmortalidad personal, en la cual creyó, y veremos que todo ello está basado en el libre albedrío. En la *Divina comedia* de Dante —esa obra tan hermosa literariamente— el libre albedrío cesa en el momento de la muerte. Los muertos son condenados por un tribunal y merecen el cielo o el infierno. En cambio, en la obra de Swedenborg nada de eso ocurre. Nos dice que cuando un hombre muere no se da cuenta de que ha muerto, ya que todo lo que lo rodea es igual. Se encuentra en su casa, lo visitan sus amigos, recorre las calles de su ciudad, no piensa que ha muerto; pero luego empieza a notar algo. Empieza a notar algo que al principio lo alegra y que lo alarma después: todo, en el otro mundo, es más vívido que en este.

Nosotros siempre pensamos en el otro mundo de un modo nebuloso, pero Swedenborg nos dice que ocurre todo lo contrario, que las sensaciones son mucho más vívidas en el otro mundo. Por ejemplo, hay más colores. Y si pensamos que en el cielo de Swedenborg, los ángeles, de cualquier modo que estén, están siempre de cara al Señor, podemos pensar también en una suerte de cuarta dimensión. En todo caso, Swedenborg nos repite que el otro mun-

do es mucho más vívido que este. Hay más colores, hay más formas. Todo es más concreto, todo es más tangible que en este mundo. Tanto es así —dice él— que este mundo, comparado con el mundo que yo he visto en mis innumerables andanzas por los cielos y los infiernos, es como una sombra. Es como si nosotros viviéramos en la sombra.

Aquí recuerdo una sentencia de San Agustín. En la *Civitas Dei*, San Agustín dice que sin duda el goce sensual era más fuerte en el Paraíso que aquí, porque no puede suponerse que la caída haya mejorado nada. Y Swedenborg dice lo mismo. Él habla de los goces carnales en los cielos y los infiernos del otro mundo y dice que son mucho más vívidos que los de aquí.

¿Qué sucede cuando un hombre muere? Al principio no se da cuenta de que ha muerto. Prosigue con sus ocupaciones habituales, lo visitan sus amigos, conversa con ellos. Y luego, poco a poco, los hombres ven con alarma que todo es más vívido, que hay más colores. El hombre piensa: *Yo he vivido todo el tiempo en la sombra, y ahora vivo en la luz.* Y eso puede alegrarlo un momento.

Y luego se le acercan desconocidos y conversan con él. Y esos desconocidos son ángeles y demonios. Swedenborg dice que los ángeles no han sido creados por Dios, que los demonios no han sido creados por Dios. Los ángeles son hombres que han ascendido a ser angelicales; los demonios son hombres que han descendido a ser demoníacos. De modo que toda la población de los cielos y de los infiernos está hecha de hombres, y esos hombres son ahora ángeles y son ahora demonios.

Pues bien, al muerto se le acercan los ángeles. Dios no condena a nadie al infierno. Dios quiere que todos los hombres se salven.

Pero al mismo tiempo Dios ha concedido al hombre el libre albedrío, el terrible privilegio de condenarse al infierno, o de merecer el cielo. Es decir que la doctrina del libre albedrío —que la doctrina ortodoxa suspende después de la muerte—, Swedenborg la mantiene hasta después de la muerte. Entonces, hay una región intermedia, que es la región de los espíritus. En esa región están los hombres, están las almas de quienes han muerto, y conversan con ángeles y con demonios.

Entonces llega ese momento que puede durar una semana, puede durar un mes, puede durar muchos años; no sabemos cuánto tiempo puede durar. En ese momento el hombre resuelve ser

un demonio, o llegar a ser un demonio o un ángel. En uno de los casos merece el infierno. Esa región es una región de valles y luego de grietas. Esas grietas pueden ser inferiores, que comunican con los infiernos; o grietas superiores, que comunican con los cielos. Y el hombre busca, conversa y sigue la compañía de quienes le gustan. Si tiene temperamento demoníaco, prefiere la compañía de los demonios. Si tiene temperamento angelical, la compañía de los ángeles. Si ustedes quieren una exposición de todo esto, por cierto mucho más elocuente que la mía, la encontrarán en el tercer acto de *Man and Superman,* de Bernard Shaw.

Es curioso que Shaw no mencione nunca a Swedenborg. Yo creo que él llegó a hacerlo a través de Blake, o a través de su propia doctrina. Porque en el sistema de John Tanner está mencionada la doctrina de Swedenborg, pero sin nombrarlo. Presumo que no fue un acto de deshonestidad de Shaw, sino que llegó a creerlo sinceramente. Presumo que Shaw llegó a las mismas conclusiones a través de William Blake, que ensaya la doctrina de la salvación que predice Swedenborg.

Bien. El hombre conversa con ángeles, el hombre conversa con demonios, y le atraen más unos que otros; eso, según su temperamento. Quienes se condenan al infierno —ya que Dios no condena a nadie— se sienten atraídos por los demonios. Ahora, ¿qué son los infiernos? Los infiernos, según Swedenborg, tienen varios aspectos. El aspecto que tendrían para nosotros o para los ángeles. Son zonas pantanosas, zonas en las que hay ciudades que parecen destruidas por los incendios; pero ahí los réprobos se sienten felices. Se sienten felices a su modo, es decir, están llenos de odio y no hay un monarca de ese reino; continuamente están conspirando unos contra otros. Es un mundo de baja política, de conspiración. Eso es el infierno.

Luego tenemos el cielo, que es lo contrario, lo que corresponde simétricamente al infierno. Según Swedenborg —y esta es la parte más difícil de su doctrina— habría un equilibrio entre las fuerzas infernales y las fuerzas angelicales, necesario para que el mundo subsista. En ese equilibrio siempre es Dios el que manda. Dios deja que los espíritus infernales estén en el infierno porque solo en el infierno están felices.

Y Swedenborg nos refiere el caso de un espíritu demoníaco que asciende al cielo, aspira la fragancia del cielo, oye las conver-

saciones del cielo, y todo le parece horrible. La fragancia le parece fétida, la luz le parece negra. Entonces vuelve al infierno porque solo en el infierno es feliz. El cielo es el mundo de los ángeles. Y Swedenborg agrega que todo el infierno tiene la forma de un demonio, y el cielo la forma general de un ángel. El cielo está hecho de sociedades de ángeles y ahí está Dios. Y Dios está representado por el sol.

De modo que el sol corresponde a Dios y los peores infiernos son los infiernos occidentales y los del norte. En cambio, al este y al sur los infiernos son más mansos. Nadie está condenado a ellos. Cada uno busca la sociedad que quiere, busca los compañeros que quiere, y los busca según el apetito que ha dominado su vida.

Los que llegan al cielo tienen una noción equivocada. Piensan que en el cielo rezarán continuamente; y les permiten rezar, pero al cabo de pocos días o semanas se cansan: se dan cuenta de que eso no es el cielo. Luego adulan a Dios; lo alaban. A Dios no le gusta ser adulado. Y también esa gente se cansa de adular a Dios. Luego piensan que pueden ser felices conversando con sus seres queridos, y al cabo de un tiempo comprenden que los seres queridos y los héroes ilustres pueden ser tan tediosos en la otra vida como en esta. Se cansan de eso y entonces entran en la verdadera obra del cielo. Y aquí recuerdo un verso de Tennyson; dice que el alma no desea asientos dorados; simplemente, desea que le den el don de seguir y de no cesar.

Es decir, el cielo de Swedenborg es un cielo de amor y, sobre todo, un cielo de trabajo, un cielo altruista. Cada uno de los ángeles trabaja para los otros; todos trabajan para los demás. No es un cielo pasivo. No es una recompensa, tampoco. Si uno tiene temperamento angelical uno tiene ese cielo y está cómodo en él. Pero hay otra diferencia que es muy importante en el cielo de Swedenborg: su cielo es eminentemente intelectual.

Swedenborg narra la historia, patética, de un hombre que durante su vida se ha propuesto ganar el cielo; entonces, ha renunciado a todos los goces sensuales. Se ha retirado a la tebaida. Ahí se ha abstraído de todo. Ha rezado, ha pedido el cielo. Es decir, ha ido empobreciéndose. Y cuando muere, ¿qué ocurre? Cuando muere llega al cielo, y en el cielo no saben qué hacer con él. Trata de seguir las conversaciones de los ángeles, pero no las entiende.

Trata de aprender las artes. Trata de oír todo. Trata de aprender todo y no puede, porque él se ha empobrecido. Es, simplemente, un hombre justo y mentalmente pobre. Y entonces le conceden como un don el poder proyectar una imagen: el desierto. En el desierto rezaba como rezaba en la tierra, pero sin despegarse del cielo, porque él sabe que se ha hecho indigno del cielo mediante su penitencia, porque él ha empobrecido su vida, porque él se ha negado a los goces y a los placeres de la vida, lo cual también está mal.

Esta es una innovación de Swedenborg. Porque siempre se ha pensado que la salvación es de carácter ético. Se entiende que si un hombre es justo, se salva. *El reino de los cielos es de los pobres de espíritu*, etcétera. Eso lo comunica Jesús. Pero Swedenborg va más allá. Dice que eso no basta, que un hombre tiene que salvarse también intelectualmente. Él se imagina el cielo, sobre todo, como una serie de conversaciones teológicas entre los ángeles. Y si un hombre no puede seguir esas conversaciones es indigno del cielo. Así, debe vivir solo. Y luego vendrá William Blake, que agrega una tercera salvación. Dice que podemos —que tenemos— que salvarnos también por medio del arte. Blake explica que Cristo también fue un artista, ya que no predicaba por medio de palabras sino de parábolas. Y las parábolas son, desde luego, expresiones estéticas. Es decir, que la salvación sería por la inteligencia, por la ética y por el ejercicio del arte.

Y aquí recordamos algunas de las frases en que Blake ha moderado, de algún modo, las largas sentencias de Swedenborg; cuando dice, por ejemplo: *El tonto no entrará en el cielo por santo que sea*. O: *Hay que descartar la santidad; hay que investirse de inteligencia*.

De modo que tenemos esos tres mundos. Tenemos el mundo del espíritu y luego, al cabo de un tiempo, un hombre ha merecido el cielo, un hombre ha merecido el infierno. El infierno está regido realmente por Dios, que necesita ese equilibrio. Satanás es el nombre de una región, simplemente. El demonio es simplemente un personaje cambiante, ya que todo el mundo del infierno es un mundo de conspiraciones, de personas que se odian, que se juntan para atacar a otro.

Luego Swedenborg conversa con diversa gente en el paraíso, con diversa gente en los infiernos. Le es permitido todo eso para fundar la nueva Iglesia. ¿Y qué hace Swedenborg? No predica;

publica libros, anónimamente, escritos en un sobrio y árido latín. Y difunde esos libros. Así pasan los últimos treinta años de la vida de Swedenborg. Vive en Londres. Lleva una vida muy sencilla. Se alimenta de leche, pan, legumbres. A veces, llega un amigo de Suecia y entonces se toma unos días de licencia.

Cuando fue a Inglaterra, quiso conocer a Newton, porque le interesaba mucho la nueva astronomía, la ley de gravedad. Pero nunca llegó a conocerlo. Se interesó mucho por la poesía inglesa. Menciona en sus escritos a Shakespeare, a Milton y a otros. Los elogia por su imaginación; es decir, este hombre tenía sentido estético. Sabemos que cuando recorría los países —porque viajó por Suecia, Inglaterra, Alemania, Austria, Italia— visitaba las fábricas, los barrios pobres. Le gustaba mucho la música. Era un caballero de aquella época. Llegó a ser un hombre rico. Sus sirvientes vivían en el piso bajo de su casa, en Londres (la casa ha sido demolida hace poco), y lo veían conversando con los ángeles o discutiendo con los demonios. En el diálogo nunca quiso imponer sus ideas. Desde luego, no permitía que se burlaran de sus visiones; pero tampoco quería imponerlas: más bien trataba de desviar la conversación de esos temas.

Hay una diferencia esencial entre Swedenborg y los otros místicos. En el caso de San Juan de la Cruz, tenemos descripciones muy vívidas del éxtasis. Tenemos el éxtasis referido en términos de experiencias eróticas o con metáforas de vino. Por ejemplo, un hombre que se encuentra con Dios, y Dios es igual a sí mismo. Hay un sistema de metáforas. En cambio, en la obra de Swedenborg no hay nada de eso. Es la obra de un viajero que ha recorrido tierras desconocidas y que las describe tranquila y minuciosamente.

Por eso su lectura no es exactamente divertida. Es asombrosa y gradualmente divertida. Yo he leído los cuatro volúmenes de Swedenborg que han sido traducidos al inglés y publicados por la Everyman's Library. Me han dicho que hay una traducción española, una selección, publicada por la Editora Nacional. He visto unas estenografías de él, sobre toda aquella espléndida conferencia que dio Emerson. Emerson dio una serie de conferencias sobre hombres representativos. Puso: *Napoleón o el hombre de mundo; Montaigne o el escéptico; Shakespeare o el poeta; Goethe o el hombre de letras; Swedenborg o el místico.* Esa fue la primera introducción que yo leí

a la obra de Swedenborg. Esa conferencia de Emerson, que es memorable, finalmente no está del todo de acuerdo con Swedenborg. Había algo que le repugnaba: tal vez que Swedenborg fuera tan minucioso, tan dogmático. Porque Swedenborg insiste varias veces sobre los hechos. Repite la misma idea. No busca analogías. Es un viajero que ha recorrido un país muy extraño. Que ha recorrido los innumerables infiernos y cielos y que los refiere. Ahora vamos a ver otro tema de Swedenborg: la doctrina de las correspondencias. Yo tengo para mí que él ideó esas correspondencias para encontrar sus doctrinas en la Biblia. Él dice que cada palabra en la Biblia tiene por lo menos dos sentidos. Dante creía que había cuatro sentidos para cada pasaje.

Todo debe ser leído e interpretado. Por ejemplo, si se habla de la luz, la luz para él es una metáfora, símbolo evidente de la verdad. El caballo significa la inteligencia, por el hecho de que el caballo nos traslada de un lugar a otro. Él tiene todo un sistema de correspondencias. En esto se parece mucho a los cabalistas.

Después de eso, llegó a la idea de que todo en el mundo está basado en correspondencias. La creación es una escritura secreta, una criptografía que debemos interpretar. Que todas las cosas son realmente palabras, salvo las cosas que no podemos entender y que tomamos literalmente.

Recuerdo aquella terrible sentencia de Carlyle, que leyó no sin provecho a Swedenborg, y que dice: *La historia universal es una escritura que tenemos que leer y que escribir continuamente.* Y es verdad: nosotros estamos presenciando continuamente la historia universal y somos actores de ella. Y nosotros también somos letras, también nosotros somos símbolos: *Un texto divino en el cual nos escriben.* Yo tengo en casa un diccionario de correspondencias. Uno puede buscar cualquier palabra de la Biblia y ver cuál es el sentido espiritual que Swedenborg le dio.

Él, desde luego, creyó sobre todo en la salvación por las obras. En la salvación por las obras no solo del espíritu sino también de la mente. En la salvación por la inteligencia. El cielo para él es, ante todo, un cielo de largas consideraciones teológicas. Los ángeles, sobre todo, conversan. Pero también el cielo está lleno de amor. Se admite el casamiento en el cielo. Se admite todo lo que hay de sensual en este mundo. Él no quiere negar ni empobrecer nada.

Actualmente, hay una Iglesia swedenborgiana. Creo que en algún lugar de Estados Unidos hay una catedral de cristal. Y tiene algunos millares de discípulos en Estados Unidos, en Inglaterra (sobre todo en Manchester), en Suecia y en Alemania. Sé que el padre de William y Henry James era swedenborgiano. Yo he encontrado swedenborgianos en Estados Unidos, donde hay una sociedad que sigue publicando sus libros y traduciéndolos al inglés.

Es curioso que la obra de Swedenborg, aunque se haya traducido a muchos idiomas —incluso al hindú y al japonés—, no haya ejercido más influencia. No se ha llegado a esa renovación que él quería. Pensaba fundar una nueva Iglesia, que sería al cristianismo lo que la Iglesia protestante fue a la Iglesia de Roma.

Descreía parcialmente de las dos. Sin embargo, no ejerció esa vasta influencia que debería haber ejercido. Yo creo que todo eso es parte del destino escandinavo, en el cual parece que todas las cosas sucedieran como en un sueño y en una esfera de cristal. Por ejemplo, los vikingos descubren América varios siglos antes de Colón y no pasa nada. El arte de la novela se inventa en Islandia con la saga y esa invención no cunde. Tenemos figuras que deberían ser mundiales —la de Carlos XII, por ejemplo—, pero pensamos en otros conquistadores que han realizado empresas militares quizá inferiores a la de Carlos XII. El pensamiento de Swedenborg hubiera debido renovar la Iglesia en todas partes del mundo, pero pertenece a ese destino escandinavo que es como un sueño.

Yo sé que en la Biblioteca Nacional hay un ejemplar de *Del cielo, del infierno y sus maravillas*. Pero en algunas librerías teosóficas no se encuentran obras de Swedenborg. Sin embargo, es un místico mucho más complejo que los otros; estos solo nos han dicho que han experimentado el éxtasis, y han tratado de transmitir el éxtasis de un modo hasta literario. Swedenborg es el primer explorador del otro mundo, el explorador que debemos tomar en serio.

En el caso de Dante, que también nos ofrece una descripción del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, entendemos que se trata de una ficción literaria. No podemos creer realmente que todo lo que relata se refiere a una vivencia personal. Además, ahí está el verso que lo ata: él no pudo haber experimentado el verso.

En el caso de Swedenborg tenemos una larga obra. Tenemos libros como *La religión cristiana en la Providencia Divina*, y sobre

todo ese libro que yo recomiendo a todos ustedes sobre el cielo y el infierno. Ese libro ha sido vertido al latín, al inglés, al alemán, al francés y creo que también al español. Allí la doctrina está contada con una gran lucidez. Es absurdo pensar que la escribió un loco. Un loco no hubiera podido escribir con esa claridad. Además, la vida de Swedenborg cambió en el sentido de que él dejó todos sus libros científicos. Él pensó que los estudios científicos habían sido una preparación divina para encarar las otras obras.

Se dedicó a visitar los cielos y los infiernos, a conversar con los ángeles y con Jesús, y luego a referirnos todo eso en una prosa serena, en una prosa ante todo lúcida, sin metáforas ni exageraciones. Hay muchas anécdotas personales memorables, como esa que les conté del hombre que quiere merecer el cielo pero solo puede merecer el desierto porque ha empobrecido su vida. Swedenborg nos invita a todos a salvarnos mediante una vida más rica. A salvarnos mediante la justicia, mediante la virtud y mediante la inteligencia también.

Y luego vendrá Blake, que agrega que el hombre también debe ser un artista para salvarse. Es decir, una triple salvación: tenemos que salvarnos por la bondad, por la justicia, por la inteligencia abstracta; y luego por el ejercicio del arte.

9 de junio de 1978

EL TIEMPO

A Nietzsche le desagradaba que se hablara parejamente de Goethe y de Schiller. Y podríamos decir que es igualmente irrespetuoso hablar del espacio y del tiempo, ya que podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero no del tiempo.

Vamos a suponer que solo tuviéramos un sentido, en lugar de cinco. Que ese sentido fuera el oído. Entonces, desaparece el mundo visual, es decir, desaparecen el firmamento, los astros... Que carecemos de nuestro tacto: desaparece lo áspero, lo liso, lo rugoso, etcétera. Si nos faltan también el olfato y el gusto perderemos también esas sensaciones localizadas en el paladar y en la nariz. Quedaría solamente el oído. Allí tendríamos un mundo posible que podría prescindir del espacio. Un mundo de individuos. De individuos que pueden COMUNICARSE entre ellos, pueden ser millares, pueden ser millones, y se comunican por medio de palabras. Nada nos impide imaginar un lenguaje tan complejo o más complejo que el nuestro, y por medio de la música. Es decir podríamos tener un mundo en el que no hubiera otra cosa sino conciencias y música. Podría objetarse que la música necesita de instrumentos. Pero es absurdo suponer que la música en sí necesita instrumentos. Los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Si pensamos en tal o en cual partitura, podemos imaginarla sin instrumentos: sin pianos, sin violines, sin flautas, etcétera.

Entonces, tendríamos un mundo tan complejo como el nuestro, hecho de conciencias individuales y de música. Como dijo Scho-

penhauer, la música no es algo que se agrega al mundo; la música ya es un mundo. En ese mundo, sin embargo, tendríamos siempre el tiempo. Porque el tiempo es la sucesión. Si yo me imagino a mí mismo, si cada uno de ustedes se imagina a sí mismo en una habitación oscura, desaparece el mundo visible, desaparece de su cuerpo. ¡Cuántas veces nos sentimos inconscientes de nuestro cuerpo...! Por ejemplo, yo ahora, solo en este momento en que toco la mesa con la mano, tengo conciencia de la mano y de la mesa. Pero algo sucede. ¿Qué sucede? Pueden ser percepciones, pueden ser sensaciones o pueden ser simplemente memorias o imaginaciones. Pero siempre ocurre algo. Y aquí recuerdo uno de los hermosos versos de Tennyson, uno de los primeros versos que escribió: *Time is flowing in the middle of the night* (El tiempo que fluye a medianoche). Es una idea muy poética esa de que todo el mundo duerme, pero mientras tanto el silencioso río del tiempo —esa metáfora es inevitable— está fluyendo en los campos, por los sótanos, en el espacio, está fluyendo entre los astros.

Es decir, el tiempo es un problema esencial. Quiero decir que no podemos prescindir del tiempo Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ese es el tiempo: la sucesión. Creo que Henri Bergson dijo que el tiempo era el problema capital de la metafísica. Si se hubiera resuelto ese problema, se habría resuelto todo. Felizmente, yo creo que no hay ningún peligro en que se resuelva; es decir, seguiremos siempre ansiosos. Siempre podremos decir, como San Agustín: *¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro.*

No sé si al cabo de veinte o treinta siglos de meditación hemos avanzado mucho en el problema del tiempo. Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel ejemplo al que vuelvo siempre: nadie baja dos veces al mismo río. ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término —esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror sagrado—, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. El problema del tiempo es ese. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa. Vuelvo a recordar aquel hermoso verso de Boileau: *El tiempo en el momento en que algo ya está lejos de mí.* Mi presente —o lo que era mi presente— ya es el pasado. Pero ese tiempo que

pasa no pasa enteramente. Por ejemplo, yo conversé con ustedes el viernes pasado. Podemos decir que somos otros, ya que nos han pasado muchas cosas a todos nosotros en el curso de una semana. Sin embargo, somos los mismos. Yo sé que estuve disertando aquí, que estuve tratando de razonar y de hablar aquí, y ustedes quizás recuerden haber estado conmigo la semana pasada. En todo caso, queda en la memoria. La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. Esa memoria está hecha, en buena parte, de olvido.

Tenemos, pues, el problema del tiempo. Ese problema puede no resolverse, pero podemos revisar las soluciones que se han dado. La más antigua es la que da Platón, la que luego dio Plotino y la que dio San Agustín después. Es la que se refiere a una de las más hermosas invenciones del hombre. Se me ocurre que se trata de una invención humana. Ustedes quizás pueden pensar de otro modo si son religiosos. Yo digo: esa hermosa invención de la eternidad. ¿Qué es la eternidad? La eternidad no es la suma de todos nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe.

Los teólogos suponen que la eternidad viene a ser un instante en el cual se juntan milagrosamente esos diversos tiempos. Podemos usar las palabras de Plotino, que sintió profundamente el problema del tiempo. Plotino dice: hay tres tiempos, y los tres son el presente. Uno es el presente actual, el momento en que hablo. Es decir, el momento en que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado. Y luego tenemos el otro, que es el presente del pasado, que se llama memoria. Y el otro, el presente del porvenir, que viene a ser lo que imaginan nuestra esperanza o nuestro miedo.

Y ahora, vayamos a la solución que dio primeramente Platón, que parece arbitraria pero que sin embargo no lo es, como espero probarlo. Platón dijo que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Él empieza por eternidad, por un ser eterno, y ese ser eterno quiere proyectarse en otros seres. Y no puede hacerlo en su eternidad: tiene que hacerlo sucesivamente. El tiempo viene a ser la

imagen móvil de la eternidad. Hay una sentencia del gran místico inglés William Blake que dice: *El tiempo es la dádiva de la eternidad.* Si a nosotros nos dieran todo el ser... El ser es más que el universo, más que el mundo. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos. En cambio, el tiempo es la dádiva de la eternidad. La eternidad nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo. Tenemos días y noches, tenemos horas, tenemos minutos, tenemos la memoria, tenemos las sensaciones actuales, y luego tenemos el porvenir, un porvenir cuya forma ignoramos aún pero que presentimos o tememos.

Todo eso nos es dado sucesivamente porque no podemos aguantar esa intolerable carga, esa intolerable descarga de todo el ser del universo. El tiempo vendría a ser un don de la eternidad. La eternidad nos permite vivir sucesivamente. Schopenhauer dijo que felizmente para nosotros nuestra vida está dividida en días y en noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño. Nos levantamos por la mañana, pasamos nuestra jornada, luego dormimos. Si no hubiera sueño, sería intolerable vivir, no seríamos dueños del placer. La totalidad del ser es imposible para nosotros. Así nos dan todo, pero gradualmente.

La transmigración responde a una idea parecida. Quizás seríamos a un tiempo, como creen los panteístas, todos los minerales, todas las plantas, todos los animales, todos los hombres. Pero felizmente no lo sabemos. Felizmente, creemos en individuos. Porque si no estaríamos abrumados, estaríamos aniquilados por esa plenitud.

Llego ahora a San Agustín. Creo que nadie ha sentido con mayor intensidad que San Agustín el problema del tiempo, esa duda del tiempo. San Agustín dice que su alma arde, que está ardiendo porque quiere saber qué es el tiempo. Él le pide a Dios que le revele qué es el tiempo. No por sana curiosidad sino porque él no puede vivir sin saber aquello. Aquello viene a ser la pregunta esencial, es decir, lo que Bergson diría después: el problema esencial de la metafísica. Todo eso lo dijo con ardor San Agustín.

Ahora que estamos hablando del tiempo, vamos a tomar un ejemplo aparentemente sencillo, el de las paradojas de Zenón. Él las aplica al espacio, pero nosotros las aplicamos al tiempo. Vamos a tomar la más sencilla de todas; la paradoja o la aporía del móvil.

El móvil está situado en una punta de la mesa, y tiene que llegar a la otra punta. Primero tiene que llegar a la mitad, pero antes tiene que cruzar por la mitad de la mitad, luego por la mitad de la mitad de la mitad, y así infinitamente. El móvil nunca llega de un extremo de la mesa al otro. O, si no, podemos buscar un ejemplo de la geometría. Se imagina un punto. Se supone que el punto no ocupa extensión alguna. Si tomamos luego una sucesión infinita de puntos, tendremos la línea. Y luego, tomando un número infinito de líneas, la superficie. Y un número infinito de superficies, tenemos el volumen. Pero yo no sé hasta dónde podemos entender esto, porque si el punto no es espacial, no se sabe de qué modo una suma, aunque sea infinita, de puntos inextensos puede darnos una línea que es extensa. Al decir una línea, no pienso en una línea que va desde este punto de la Tierra a la Luna. Pienso, por ejemplo, en esta línea: la mesa, que estoy tocando. También consta de un número infinito de puntos. Y para todo eso se ha creído encontrar una solución.

Bertrand Russell lo explica así: hay números finitos (la serie natural de los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y así infinitamente). Pero luego consideramos otra serie, y esa otra serie tendrá exactamente la mitad de la extensión de la primera. Está hecha de todos los números pares. Así, al 1 corresponde el 2, al 2 corresponde el 4, al 3 corresponde el 6... Y luego tomemos otra serie. Vamos a elegir una cifra cualquiera. Por ejemplo, 365. Al 1 corresponde el 365, al 2 corresponde el 365 multiplicado por sí mismo, al 3 corresponde el 365 multiplicado a la tercera potencia. Tenemos así varias series de números que son todos infinitos. Es decir, en los números transfinitos las partes no son menos numerosas que el todo. Creo que esto ha sido aceptado por los matemáticos. Pero no sé hasta dónde nuestra imaginación puede aceptarlo.

Vamos a tomar el momento presente. ¿Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien; tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. Hay dos teorías del tiempo. Una de ellas, que es la que corresponde, creo, a casi todos nosotros, ve el tiempo como un río. Un río fluye desde el principio, desde el in-

concebible principio, y ha llegado a nosotros. Luego tenemos la otra, la del metafísico James Bradley, inglés. Bradley dice que ocurre lo contrario: que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el presente. Que aquel momento en el cual el futuro se vuelve pasado es el momento que llamamos presente.

Podemos elegir entre ambas metáforas. Podemos situar el manantial del tiempo en el porvenir o en el pasado. Lo mismo da. Siempre estamos ante el río del tiempo. Ahora, ¿cómo resolver el problema de un origen del tiempo? Platón ha dado esa solución: el tiempo procede de la eternidad, y sería un error decir que la eternidad es anterior al tiempo. Porque decir anterior es decir que la eternidad pertenece al tiempo. También es un error decir, como Aristóteles, que el tiempo es la medida del movimiento, porque el movimiento ocurre en el tiempo y no puede explicar el tiempo. Hay una sentencia muy linda de San Agustín, que dice *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caela et terram*, (es decir: No en el tiempo, sino con tiempo, Dios creó los cielos y la tierra). Los primeros versículos del Génesis se refieren no solo a la creación del mundo, a la creación de los mares, de la tierra, de la oscuridad, de la luz, sino al principio del tiempo. No hubo un tiempo anterior: el mundo empezó a ser con el tiempo, y desde entonces todo es sucesivo.

Yo no sé si este concepto de los números transfinitos que explicaba hace un momento puede ayudarnos. No sé si mi imaginación acepta esa idea. No sé si la de ustedes puede aceptarla. La idea de cantidades cuyas partes no sean menos extensas que el todo. En el caso de la serie natural de los números aceptamos que la cifra de números pares es igual a la cifra de números impares, es decir, que es infinita; que la cifra de potencia del número 365 es igual a la suma total. ¿Por qué no aceptar la idea de dos instantes de tiempo? ¿Por qué no aceptar la idea de las 7 y 4 minutos y de las 7 y 5 minutos? Parece muy difícil aceptar que entre esos dos instantes haya un número infinito o transfinito de instantes. Sin embargo, Bertrand Russell nos pide que lo imaginemos así.

Bernheim dijo que las paradojas de Zenón se basaban en un concepto espacial del tiempo. Que en la realidad lo que existe es el ímpetu vital y que no podemos subdividirlo. Por ejemplo, si decimos que mientras Aquiles corre un metro la tortuga ha corrido un decímetro, eso es falso, porque decimos que Aquiles corre

a grandes pasos al principio y luego a pasos de tortuga al final. Es decir, estamos aplicando al tiempo unas medidas que corresponden al espacio. Pero podríamos decir también —esto lo dice William James—: vamos a suponer un transcurso de cinco minutos de tiempo. Para que pasen cinco minutos de tiempo es necesario que pase la mitad de cinco minutos. Para que pasen dos minutos y medio, tiene que pasar la mitad de dos minutos y medio. Para que pase la mitad, tiene que pasar la mitad de la mitad y así infinitamente, de suerte que nunca pueden pasar cinco minutos. Aquí tenemos las aporías de Zenón aplicadas al tiempo con el mismo resultado.

Y podemos tomar también el ejemplo de la flecha. Zenón dice que una flecha en su vuelo está inmóvil en cada instante. Luego, el movimiento es imposible, ya que una suma de inmovilidades no puede constituir el movimiento.

Pero si nosotros pensamos que existe un espacio real, ese espacio puede ser divisible finalmente en puntos, aunque el espacio sea indivisible infinitamente. Si pensamos en mi espacio real, también el tiempo puede subdividirse en instantes, en instantes de instantes, cada vez en unidades de unidades.

Si pensamos que el mundo es simplemente nuestra imaginación, si pensamos que cada uno de nosotros está soñando un mundo, ¿por qué no suponer que pasamos de un pensamiento a otro y que no existen esas subdivisiones puesto que no las sentimos? Lo único que existe es lo que sentimos nosotros. Solo existen nuestras percepciones, nuestras emociones. Pero esa subdivisión es imaginaria, no es actual. Luego hay otra idea, que también parece pertenecer al común de los hombres, que es la idea de la unidad del tiempo. Fue establecida por Newton, pero ya la había establecido el consenso antes de él. Cuando Newton habló del tiempo matemático —es decir, de un solo tiempo que fluye a través de todo el universo— ese tiempo está fluyendo ahora en lugares vacíos, está fluyendo entre los astros, está fluyendo de un modo uniforme. Pero el metafísico inglés Bradley dijo que no había ninguna razón para suponer eso.

Podemos suponer que hubiera diversas series de tiempo, decía, no relacionadas entre sí. Tendríamos una serie que podríamos llamar a, b, c, d, e, f... Esos hechos están relacionados entre sí: uno es posterior a otro, uno es anterior a otro, uno es contemporáneo

de otro. Pero podríamos imaginar otra serie, con alfa, beta, gamma... Podríamos imaginar otras series de tiempos.

¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esa idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esas series de tiempos —naturalmente que los miembros de las series son anteriores, contemporáneos o posteriores entre sí— no son ni anteriores, ni posteriores, ni contemporáneas. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros. Podemos pensar en Leibniz, por ejemplo.

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esa idea ha sido en cierto modo cobijada por la física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto, como lo suponía Newton?

Ahora vamos a volver al tema de la eternidad, a la idea de lo eterno que quiere manifestarse de algún modo, que se manifiesta en el espacio y en el tiempo. Lo eterno es el mundo de los arquetipos. En lo eterno, por ejemplo, no hay triángulo. Hay un solo triángulo, que no es ni equilátero, ni isósceles, ni escaleno. Ese triángulo es las tres cosas a la vez y ninguna de ellas. El hecho de que ese triángulo sea inconcebible no importa nada: ese triángulo existe.

O, por ejemplo, cada uno de nosotros puede ser una copia temporal y mortal del arquetipo de hombre. También se nos plantea el problema de si cada hombre tuviera su arquetipo platónico. Luego ese absoluto quiere manifestarse, y se manifiesta en el tiempo. El tiempo es la imagen de la eternidad.

Yo creo que esto último nos ayudaría a entender por qué el tiempo es sucesivo. El tiempo es sucesivo porque habiendo salido de lo eterno quiere volver a lo eterno. Es decir, la idea de futuro corresponde a nuestro anhelo de volver al principio. Dios ha creado el mundo; todo el mundo, todo el universo de las criaturas, quiere volver a ese manantial eterno que es intemporal, no anterior al tiempo ni posterior; que está fuera del tiempo. Y eso ya quedaría en el ímpetu vital. Y también el hecho de que el tiempo está

continuamente moviéndose. Hay quienes han negado el presente. Hay metafísicos en el Indostán que han dicho que no hay un momento en que la fruta cae. La fruta está por caer o está en el suelo, pero no hay un momento en que cae.

¡Qué raro pensar que de los tres tiempos en que hemos dividido el tiempo —el pasado, el presente, el futuro—, el más difícil, el más inasible, sea el presente! El presente es tan inasible como el punto. Porque si lo imaginamos sin extensión, no existe; tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir. Es decir, sentimos el pasaje del tiempo. Cuando yo hablo del pasaje del tiempo, estoy hablando de algo que todos ustedes sienten. Si yo hablo del presente, estoy hablando de una entidad abstracta. El presente no es un dato inmediato de nuestra conciencia.

Nosotros sentimos que estamos deslizándonos por el tiempo, es decir, podemos pensar que pasamos del futuro al pasado, o del pasado al futuro, pero no hay un momento en que podamos decirle al tiempo: *Detente ¡Eres tan hermoso...!*, como quería Goethe. El presente no se detiene. No podríamos imaginar un presente puro; sería nulo. El presente tiene siempre una partícula de pasado, una partícula de futuro. Y parece que eso es necesario al tiempo. En nuestra experiencia, el tiempo corresponde siempre al río de Heráclito, siempre seguimos con esa antigua parábola. Es como si se hubiera adelantado en tantos siglos. Somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque ha cambiado las aguas, y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras personas entre la última vez que vio el río y esta. Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso. ¿Qué sería cada uno de nosotros sin su memoria? Es una memoria que en buena parte está hecha de ruido pero que es esencial. No es necesario que yo recuerde, por ejemplo, para ser quien soy, que he vivido en Palermo, en Adrogué, en Ginebra, en España. Al mismo tiempo, yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ese es el problema que nunca podremos resolver: el problema de la identidad cambiante. Y quizás la misma palabra cambio sea suficiente. Porque si hablamos de cambio de algo, no decimos que algo sea reemplazado por otra cosa. Decimos: *La planta crece.* No queremos decir con esto que una planta chica deba ser reemplazada por una

más grande. Queremos decir que esa planta se convierte en otra cosa. Es decir, la idea de la permanencia en lo fugaz.

La idea de futuro vendría a justificar aquella antigua idea de Platón, que el tiempo es imagen móvil de lo eterno. Si el tiempo es la imagen de lo eterno, el futuro vendría a ser el movimiento del alma hacia el porvenir. El porvenir sería a su vez la vuelta a lo eterno. Es decir, que nuestra vida es una continua agonía. Cuando San Pablo dijo: *Muero cada día*, no era una expresión patética la suya. La verdad es que morimos cada día y que nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo. Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas metafísicos. Porque los otros son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. ¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos? Quizás lo sepamos alguna vez. Quizás no. Pero mientras tanto, como dijo San Agustín, mi alma arde porque quiero saberlo.

23 de junio de 1978

POESÍAS

ROSAS

En la sala tranquila
cuyo reloj austero derrama
un tiempo ya sin aventuras ni asombro
sobre la decente blancura
que amortaja la pasión roja de la caoba,
alguien, como reproche cariñoso,
pronunció el nombre familiar y temido.
La imagen del tirano
abarrotó el instante,
no clara como un mármol en la tarde,
sino grande y umbría
como la sombra de una montaña remota
y conjeturas y memorias
sucedieron a la mención eventual
como un eco insondable.
Famosamente infame
su nombre fue desolación en las casas,
idolátrico amor en el gauchaje
y horror del tajo en la garganta.
Hoy el olvido borra su censo de muertes,
porque son venales las muertes
si las pensamos como parte del Tiempo,

esa inmortalidad infatigable
que anonada con silenciosa culpa las razas
y en cuya herida siempre abierta
que el último dios habrá de restañar el último día,
cabe toda la sangre derramada.
No sé si Rosas
fue solo un ávido puñal como los abuelos decían;
creo que fue como tú y yo
un hecho entre los hechos
que vivió en la zozobra cotidiana
y dirigió para exaltaciones y penas
la incertidumbre de otros.
Ahora el mar es una larga separación
entre la ceniza y la patria.
Ya toda vida, por humilde que sea,
puede pisar su nada y su noche.
Ya Dios lo habrá olvidado
y es menos una injuria que una piedad
demorar su infinita disolución
con limosnas de odio.

[*Fervor de Buenos Aires*, 1923]

CARNICERÍA

Más vil que un lupanar,
la carnicería infama la calle.
Sobre el dintel
una ciega cabeza de vaca
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo.

[*Fervor de Buenos Aires*, 1923]

EL GENERAL QUIROGA VA EN COCHE AL MUERE

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.
El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.
Junto a los postillones jineteaba un moreno.
Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
El general Quiroga quiso entrar en la sombra
llevando seis o siete degollados de escolta.
Esa cordobesada bochinchera y ladina
(meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estaca pampa bien metida en la pampa.
Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?
Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.
Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

[*Luna de enfrente,* 1925]

MANUSCRITO HALLADO EN UN LIBRO DE JOSEPH CONRAD

En las trémulas tierras que exhalan el verano,
el día es invisible de puro blanco. El día
es una estría cruel en una celosía,
un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.
Pero la antigua noche es honda como un jarro
de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas,
y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
el hombre mide el vago tiempo con el cigarro.
El humo desdibuja gris las constelaciones
remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.
El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.
El río, el primer río. El hombre, el primer hombre.

[*Luna de enfrente*, 1925]

CASI JUICIO FINAL

Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la [noche.
La noche es una fiesta larga y sola.
En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo.
He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo.
He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que [apetece el amor.
He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los [arrabales que se desgarran.
He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.
Frente a la canción de los tibios, encendí mi voz en ponientes.
A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis [sueños he exaltado y cantado.
He sido y soy.
He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo [haberse disipado en ternura.
El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón.

Como el caballo muerto que la marea inflige a la playa, vuelve
[a mi corazón.
Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna.
El agua sigue siendo grata en mi boca y el verso no me niega
[su gracia.
Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá a condenarme
[si esta gran luna de mi soledad me perdona?

[*Luna de enfrente,* 1925]

FUNDACIÓN MÍTICA DE BUENOS AIRES

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.
Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.
Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.
Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.
Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.
Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.
El primer organito salvaba el horizonte

con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.
Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Solo faltó una cosa: la vereda de enfrente.
A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.

[*Cuaderno San Martín,* 1929]

LA NOCHE QUE EN EL SUR LO VELARON

A Letizia Álvarez de Toledo

Por el deceso de alguien
—misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no
[abarcamos—
hay hasta el alba una casa abierta en el Sur,
una ignorada casa que no estoy destinado a rever,
pero que me espera esta noche
con desvelada luz en las altas horas del sueño,
demacrada de malas noches, distinta,
minuciosa de realidad.
A su vigilia gravitada en muerte camino
por las calles elementales como recuerdos,
por el tiempo abundante de la noche,
sin más oíble vida
que los vagos hombres de barrio junto al apagado almacén
y algún silbido solo en el mundo.
Lento el andar, en la posesión de la espera,
llego a la cuadra y a la casa y a la sincera puerta que busco
y me reciben hombres obligados a gravedad
que participaron de los años de mis mayores,
y nivelamos destinos en una pieza habilitada que mira al patio
—patio que está bajo el poder y en la integridad de la noche—

y decimos, porque la realidad es mayor, cosas indiferentes
y somos desganados y argentinos en el espejo
y el mate compartido mide horas vanas.
Me conmueven las menudas sabidurías
que en todo fallecimiento se pierden
—hábito de unos libros, de una llave, de un cuerpo entre los otros—.
Yo sé que todo privilegio, aunque oscuro, es de linaje de milagro
y mucho lo es el de participar en esta vigilia,
reunida alrededor de lo que no se sabe: del Muerto,
reunida para acompañar y guardar su primera noche en la muerte.
(El velorio gasta las caras;
los ojos se nos están muriendo en lo alto como Jesús).
¿Y el muerto, el increíble?
Su realidad está bajo las flores diferentes de él
y su mortal hospitalidad nos dará
un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real.

[*Cuaderno San Martín,* 1929]

POEMA DE LOS DONES

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que solo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden
las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.
Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.
Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.
Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.
Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

[*El hacedor*, 1960]

LA LLUVIA

Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae y cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
el tiempo en que la suerte venturosa
le reveló una flor llamada *rosa*
y el curioso color del colorado.
Esta lluvia que ciega los cristales
alegrará en perdidos arrabales
las negras uvas de una parra en cierto
patio que ya no existe. La mojada
tarde me trae la voz, la voz deseada,
de mi padre que vuelve y que no ha muerto.

[*El hacedor,* 1960]

AJEDREZ

I

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.
Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.
Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.
En el Oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.

II

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.
No saben que la mano señalada

del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y este, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

[*El hacedor,* 1960]

ARTE POÉTICA

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.
Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.
A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

[*El hacedor,* 1960]

POEMA CONJETURAL

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;

pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.
Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

[*El otro, el mismo,* 1964]

A UN POETA MENOR DE LA ANTOLOGÍA

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?
El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.
Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti solo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor, una tarde.
Entre los asfódelos de la sombra, tu vana sombra
pensará que los dioses han sido avaros.
Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza

de que está hecho el olvido?
Sobre otros arrojaron los dioses
la inexorable luz de la gloria, que mira las entrañas y enumera
[las grietas,
de la gloria, que acaba por ajar la rosa que venera;
contigo fueron más piadosos, hermano.
En el éxtasis de un atardecer que no será una noche,
oyes la voz del ruiseñor de Teócrito.

[*El otro, el mismo*, 1964]

MATEO, XXV, 30

El primer puente de Constitución y a mis pies
fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbatos escalaban la noche,
que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
y desde el centro de mi ser, una voz infinita
dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
—Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
un cuerpo humano para andar por la tierra,
uñas que crecen en la noche, en la muerte,
sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
una pesa de bronce y un ejemplar de la *Saga de Grettir:*
álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
días más populosos que Balzac, el olor de la madreselva,
amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,
el sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
todo eso te fue dado, y también
el antiguo alimento de los héroes:
la falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el océano;

en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
has gastado los años y te han gastado,
y todavía no has escrito el poema.

[*El otro, el mismo,* 1964]

LÍMITES

De estas calles que ahondan el poniente,
una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente
y sin adivinarlo, sometido
a quien prefija omnipotentes normas
y una secreta y rígida medida
a las sombras, los sueños y las formas
que destejen y tejen esta vida.
Si para todo hay término y hay tasa
y última vez y nunca más y olvido
¿quién nos dirá de quién, en esta casa,
sin saberlo, nos hemos despedido?
Tras el cristal ya gris la noche cesa
y del alto de libros que una trunca
sombra dilata por la vaga mesa,
alguno habrá que no leeremos nunca.
Hay en el Sur más de un portón gastado
con sus jarrones de mampostería
y tunas, que a mi paso está vedado
como si fuera una litografía.
Para siempre cerraste alguna puerta
y hay un espejo que te aguarda en vano;
la encrucijada te parece abierta
y la vigila, cuadrifronte, Jano.
Hay, entre todas tus memorias, una
que se ha perdido irreparablemente;
no te verán bajar a aquella fuente
ni el blanco sol ni la amarilla luna.
No volverá tu voz a lo que el persa

dijo en su lengua de aves y de rosas,
cuando al ocaso, ante la luz dispersa,
quieras decir inolvidables cosas.
¿Y el incesante Ródano y el lago,
todo ese ayer sobre el cual hoy me inclino?
Tan perdido estará como Cartago
que con fuego y con sal borró el latino.
Creo en el alba oír un atareado
rumor de multitudes que se alejan;
son lo que me ha querido y olvidado;
espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

[*El otro, el mismo,* 1964]

EL GOLEM

Si —como el griego afirma en el Cratilo—
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo.*
Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.
Adán y las estrellas lo supieron
en el jardín. La herrumbre del pecado
—dicen los cabalistas— lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.
Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería.
No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.
Sediento de saber lo que Dios sabe,

Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,
la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.
El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.
Gradualmente se vio —como nosotros—
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.
(El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen).
El rabí le explicaba el universo
Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la soga
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.
Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.
Sus ojos, menos de hombre que de perro
y harto menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.
Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivino).
Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. ¿Cómo —se dijo—
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?
¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?
En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

(1958). [*El otro, el mismo,* 1964]

EVERNESS

Solo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en Su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.
Y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores
y las puertas se cierran a tu paso;
solo del otro lado del ocaso
verás los Arquetipos y Esplendores.

[*El otro, el mismo,* 1964]

SPINOZA

Las traslúcidas manos del judío
labran en la penumbra los cristales
y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales).
Las manos y el espacio de jacinto
que palidece en el confín del Ghetto
casi no existen para el hombre quieto
que está soñando un claro laberinto.
No lo turba la fama, ese reflejo
de sueños en el sueño de otro espejo,
ni el temeroso amor de las doncellas.
Libre de la metáfora y del mito
labra un arduo cristal: el infinito
mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.

[*El otro, el mismo,* 1964]

LA NOCHE CÍCLICA

A Sylvina Bullrich

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.
En edades futuras oprimirá el centauro
con el casco solípedo el pecho del lapita;
cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
noche de su palacio fétido el minotauro.
Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
La mano que esto escribe renacerá del mismo
vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
(David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa).
No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica;

pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo
que es de los arrabales. Una esquina remota
que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste,
pero que tiene siempre una tapia celeste,
una higuera sombría y una vereda rota.
Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres
de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
Nombres en que retumban —ya secretas— las dianas,
las repúblicas, los caballos y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares.
Las plazas agravadas por la noche sin dueño
son los patios profundos de un árido palacio
y las calles unánimes que engendran el espacio
son corredores de vago miedo y de sueño.
Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
vuelve a mi carne humana la eternidad constante
y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
«Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...».

(1940)
[*El otro, el mismo,* 1964]

UN SOLDADO DE URBINA

Sospechándose indigno de otra hazaña
como aquella en el mar, este soldado,
a sórdidos oficios resignado,
erraba oscuro por su dura España.
Para borrar o mitigar la saña
de lo real, buscaba lo soñado
y le dieron un mágico pasado
los ciclos de Rolando y de Bretaña.
Contemplaría, hundido el sol, el ancho

campo en que dura un resplandor de cobre;
se creía acabado, solo y pobre,
sin saber de qué música era dueño;
atravesando el fondo de algún sueño,
por él ya andaban don Quijote y Sancho.

[*El otro, el mismo,* 1964]

ODA ESCRITA EN 1966

Nadie es la patria. Ni siquiera el jinete
que, alto en el alba de una plaza desierta,
rige un corcel de bronce por el tiempo,
ni los otros que miran desde el mármol,
ni los que prodigaron su bélica ceniza
por los campos de América
o dejaron un verso o una hazaña
o la memoria de una vida cabal
en el justo ejercicio de los días.
Nadie es la patria. Ni siquiera los símbolos.
Nadie es la patria. Ni siquiera el tiempo
cargado de batallas, de espadas y de éxodos
y de la lenta población de regiones
que lindan con la aurora y el ocaso,
y de rostros que van envejeciendo
en los espejos que se empañan
y de sufridas agonías anónimas
que duran hasta el alba
y de la telaraña de la lluvia
sobre negros jardines.
La patria, amigos, es un acto perpetuo
como el perpetuo mundo. (Si el Eterno
Espectador dejara de soñarnos
un solo instante, nos fulminaría,
blanco y brusco relámpago, Su olvido).
Nadie es la patria, pero todos debemos
ser dignos del antiguo juramento

que prestaron aquellos caballeros
de ser lo que ignoraban, argentinos,
de ser lo que serían por el hecho
de haber jurado en esa vieja casa.
Somos el porvenir de esos varones,
la justificación de aquellos muertos;
nuestro deber es la gloriosa carga
que a nuestra sombra legan esas sombras
que debemos salvar.
Nadie es la patria, pero todos lo somos.
Arda en mi pecho y en el vuestro, incesante,
ese límpido fuego misterioso.

[*El otro, el mismo,* 1964]

EL MAR

Antes que el sueño —o el terror— tejiera
mitologías y cosmogonías,
antes que el tiempo se acuñara en días,
el mar, el siempre mar, ya estaba y era.
¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento
y antiguo ser que roe los pilares
de la tierra y es uno y muchos mares
y abismo y resplandor y azar y viento?
Quien lo mira lo ve por vez primera,
siempre. Con el asombro que las cosas
elementales dejan, las hermosas
tardes, la luna, el fuego de una hoguera.
¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día
ulterior que sucede a la agonía.

[*El otro, el mismo,* 1964]

BUENOS AIRES

Y la ciudad, ahora, es como un plano
de mis humillaciones y fracasos;
desde esa puerta he visto los ocasos
y ante ese mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
me han deparado los comunes casos
de toda suerte humana; aquí mis pasos
urden su incalculable laberinto.
Aquí la tarde cenicienta espera
el fruto que le debe la mañana;
aquí mi sombra en la no menos vana
sombra final se perderá, ligera.
No nos une el amor sino el espanto;
será por eso que la quiero tanto.

[*El otro, el mismo,* 1964]

UNA ROSA Y MILTON

De las generaciones de las rosas
que en el fondo del tiempo se han perdido
quiero que una se salve del olvido,
una sin marca o signo entre las cosas
que fueron. El destino me depara
este don de nombrar por vez primera
esa flor silenciosa, la postrera
rosa que Milton acercó a su cara,
sin verla. Oh tú bermeja o amarilla
o blanca rosa de un jardín borrado,
deja mágicamente tu pasado
inmemorial y en este verso brilla,
oro, sangre o marfil o tenebrosa
como en sus manos, invisible rosa.

[*El otro, el mismo,* 1964]

LAS COSAS

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

[*Elogio de la sombra,* 1969]

UN LECTOR

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.
No habré sido un filólogo,
no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa
[mutación de las letras,
la *de* que se endurece en *te,*
la equivalencia de la *ge* y de la *ka,*
pero a lo largo de mis años he profesado
la pasión del lenguaje.
Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.
Cuando en mis ojos se borraron
las vanas apariencias queridas,

los rostros y la página,
me di al estudio del lenguaje de hierro
que usaron mis mayores para cantar
espadas y soledades,
y ahora, a través de siete siglos,
desde la Última Thule,
tu voz me llega, Snorri Sturluson.
El joven, ante el libro, se impone una disciplina precisa
y lo hace en pos de un conocimiento preciso;
a mis años, toda empresa es una aventura
que linda con la noche.
No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte,
no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;
la tarea que emprendo es ilimitada
y ha de acompañarme hasta el fin,
no menos misteriosa que el universo
y que yo, el aprendiz.

[*Elogio de la sombra*, 1969]

EL AMENAZADO

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.
Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única. ¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?
Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.
Ya el cántaro se quiebra sobre la fuente, ya el hombre se levanta a la voz del ave, ya se han oscurecido los que miran por las ventanas, pero la sombra no ha traído la paz.
Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.

Es el amor con sus mitologías, con sus pequeñas magias
inútiles.
Hay una esquina por la que no me atrevo a pasar.
Ya los ejércitos me cercan, las hordas.
(Esta habitación es irreal; ella no la ha visto).
El nombre de una mujer me delata.
Me duele una mujer en todo el cuerpo.

[*El oro de los tigres,* 1972]

INVENTARIO

Hay que arrimar una escalera para subir. Un tramo le falta.
¿Qué podemos buscar en el altillo
sino lo que amontona el desorden?
Hay olor a humedad.
El atardecer entra por la pieza de plancha.
Las vigas del cielo raso están cerca y el piso está vencido.
Nadie se atreve a poner el pie.
Hay un catre de tijera desvencijado.
Hay unas herramientas inútiles.
Está el sillón de ruedas del muerto.
Hay un pie de lámpara.
Hay una hamaca paraguaya con borlas, deshilachada.
Hay aparejos y papeles.
Hay una lámina del Estado Mayor de Aparicio Saravia.
Hay una vieja plancha a carbón.
Hay un reloj de tiempo detenido, con el péndulo roto.
Hay un marco desdorado, sin tela.
Hay un tablero de cartón y unas piezas descabaladas.
Hay un brasero de dos patas.
Hay una petaca de cuero.
Hay un ejemplar enmohecido del *Libro de los mártires* de Foxe,
[en intrincada letra gótica.
Hay una fotografía que ya puede ser de cualquiera.
Hay una piel gastada que fue de tigre.
Hay una llave que ha perdido su puerta.

¿Qué podemos buscar en el altillo
sino lo que amontona el desorden?
Al olvido, a las cosas del olvido, acabo de erigir este
monumento,
sin duda menos perdurable que el bronce y que se confunde
[con ellas.

[*La rosa profunda,* 1975]

ELEGÍA

Tres muy antiguas caras me desvelan:
una el Océano, que habló con Claudio,
otra el Norte de aceros ignorantes
y atroces en la aurora y el ocaso,
la tercera la muerte, ese otro nombre
del insaciado tiempo que nos roe.
La carga secular de los ayeres
de la historia que fue o que fue soñada
me abruma, personal como una culpa.
Pienso en la nave ufana que devuelve
a los mares el cuerpo de Scyld Sceaving
que reinó en Dinamarca bajo el cielo;
pienso en el alto lobo, cuyas riendas
eran sierpes, que dio al barco encendido
la blancura del dios hermoso y muerto;
pienso en piratas cuya carne humana
es dispersión y limo bajo el peso
de los mares errantes que ultrajaron.
Pienso en mi propia, en mi perfecta muerte,
sin la urna, la lápida y la lágrima.

[*La rosa profunda,* 1975]

LA FAMA

Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar.
Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán y el aljibe.
Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón.
Profesar el amor del alemán y la nostalgia del latín.
Haber conversado en Palermo con un viejo asesino.
Agradecer el ajedrez y el jazmín, los tigres y el hexámetro.
Leer a Macedonio Fernández con la voz que fue suya.
Conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica.
Haber honrado espadas y razonablemente querer la paz.
No ser codicioso de islas.
No haber salido de mi biblioteca.
Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote.
Haber enseñado lo que no sé a quienes sabrán más que yo.
Agradecer los dones de la luna y de Paul Verlaine.
Haber urdido algún endecasílabo.
Haber vuelto a contar antiguas historias.
Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o [seis metáforas.
Haber eludido sobornos.
Ser ciudadano de Ginebra, de Montevideo, de Austin y (como [todos los hombres) de Roma.
Ser devoto de Conrad.
Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino.
Ser ciego.
Ninguna de esas cosas es rara y su conjunto me depara una [fama que no acabo de comprender.

[*La cifra*, 1981]

LOS DONES

Le fue dada la música invisible
que es don del tiempo y que en el tiempo cesa;
le fue dada la trágica belleza,

le fue dado el amor, cosa terrible.
Le fue dado saber que entre las bellas
mujeres de la tierra solo hay una;
pudo una tarde descubrir la luna
y con la luna el álgebra de estrellas.
Le fue dada la infamia. Dócilmente
estudió los delitos de la espada,
la ruina de Cartago, la apretada
batalla del Oriente y del Poniente.
Le fue dado el lenguaje, esa mentira,
le fue dada la carne, que es arcilla,
le fue dada la obscena pesadilla
y en el cristal el otro, el que nos mira.
De los libros que el tiempo ha acumulado
le fueron concedidas unas hojas;
de Elea, unas contadas paradojas,
que el desgaste del tiempo no ha gastado.
La erguida sangre del amor humano
—la imagen es de un griego— le fue dada
por Aquel cuyo nombre es una espada
y que dicta las letras a la mano.
Otras cosas le dieron y sus nombres:
el cubo, la pirámide, la esfera,
la innumerable arena, la madera
y un cuerpo para andar entre los hombres.
Fue digno del sabor de cada día;
tal es tu historia, que es también la mía.

[*Atlas*, 1984]

CRISTO EN LA CRUZ

Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
Cristo no está en el medio. Es el tercero.
La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas.

Es áspero y judío. No lo veo
y seguiré buscándolo hasta el día
último de mis pasos por la tierra.
El hombre quebrantado sufre y calla.
La corona de espinas lo lastima.
No lo alcanza la befa de la plebe
que ha visto su agonía tantas veces.
La suya o la de otro. Da lo mismo.
Cristo en la cruz. Desordenadamente
piensa en el reino que tal vez lo espera,
piensa en una mujer que no fue suya.
No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,
la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires,
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
el Vaticano que bendice ejércitos.
Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.
Le importa el duro hierro de los clavos.
No es un romano. No es un griego. Gime.
Nos ha dejado espléndidas metáforas
y una doctrina del perdón que puede
anular el pasado. (Esa sentencia
la escribió un irlandés en una cárcel).
El alma busca el fin, apresurada.
Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta.
¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora?

(Kyoto, 1984)
{*Los conjurados*, 1985}

SON LOS RÍOS

Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.
Somos el vano río prefijado,
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja.

[*Los conjurados*, 1985]

NUBES (I)

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la *Odisea*,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.

[*Los conjurados*, 1985]

ON HIS BLINDNESS

Al cabo de los años me rodea
una terca neblina luminosa
que reduce las cosas a una cosa
sin forma ni color. Casi a una idea.
La vasta noche elemental y el día
lleno de gente son esa neblina
de luz dudosa y fiel que no declina
y que acecha en el alba. Yo querría
ver una cara alguna vez. Ignoro
la inexplorada enciclopedia, el goce
de libros que mi mano reconoce,
las altas aves y las lunas de oro.
A los otros les queda el universo;
a mi penumbra, el hábito del verso.

[*Los conjurados*, 1985]

GÓNGORA

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El hado
me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas, nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente
y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta.

¿Qué me importan las befas o el renombre?
Troqué en oro el cabello, que está vivo.
¿Quién me dirá si en el secreto archivo
de Dios están las letras de mi nombre?
Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

[*Los conjurados,* 1985]

JUAN LÓPEZ Y JOHN WARD

Les tocó en suerte una época extraña.
El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.
López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el *Quijote.*

El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en un aula de la calle Viamonte.
Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.
Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.
El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

[*Los conjurados,* 1985]

OTRAS MIRADAS

José Luis Moure

UN ESTUDIO DE CASO EN LAS OPCIONES LÉXICAS DE BORGES: *DEVELAR* Y *DEBELAR*

El presente trabajo es una reedición ligeramente reformulada, con alguna novedad y decidido alivio de notas, del artículo que publicamos hace dos décadas en un volumen de homenaje a Joan Corominas [Moure, 1997]. Poco después de su aparición, una advertencia epistolar de Donald Yates nos hizo ver que lo que para nosotros era una fundada propuesta de corrección, resultado de un análisis arduo (en aquellos años no contábamos con los recursos de la red informática), ya había sido plasmada en una de las ediciones del texto de Borges que había dado origen a nuestra pesquisa. No había elementos para presumir que esa corrección fuera nuestra deudora, por lo que hubimos de admitir la existencia previa de una reflexión y decisión ajenas, que entonces no logramos identificar, pero que nos desdibujó la originalidad. No obstante, entendemos que el tratamiento que entonces consagramos al tema excedió lo que podría ser una extensa nota crítica fundamentadora de una variante léxica, puesto que más allá de iluminar una opción borgesiana, destacar un efecto no deseado del método de «escritura» del autor a partir de los años de su ceguera y advertir sobre las inconsecuencias en la variada labor de reedición y transmisión de su obra (con atendibles secuelas en su traducción), también echa luz sobre el derrotero de una palabra y su desigual recepción en el reper-

torio de las variedades cultas peninsular y argentina. Y como ya lo hemos dicho, confiamos en que alguna información nueva contribuya a justificar nuestra reexposición.

1. UNA PALABRA EN UN POEMA DE BORGES

Dos versos del poema «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» *(El hacedor)*, incluido en sus *Obras completas* de 1974, dicen así:

El sábado leímos que Julio el César
Fue el primero que vino de Romeburg para develar a Bretaña [Borges, 1974: 839]

Los versos reproducen el texto de la primera edición de *El hacedor* (1960), salvo el sintagma «a Bretaña», que reemplaza la lección «Inglaterra» (sin preposición) del original [Borges, 1960: 93].

Fue la forma «develar» la que en ese momento despertó nuestra curiosidad. Las líneas que siguen procuran explicar las razones.

2. DEVELAR

En 1970 el *Diccionario de la lengua española* (entonces *Diccionario de la Real Academia Española*, 19.ª ed.) ignoraba este verbo. El monumental repertorio de Corominas, en cambio, no solo lo registraba, sino que lo caracterizaba como argentinismo y le atribuía una primera aparición en la tragedia *Ollántay* (1939) de Ricardo Rojas [*DCECH*, 1983: *s. v.* «velo»]. Se refería a este fragmento:

La Luna con su mágico prestigio
develará en su luz mi sino incierto...
y antes del alba, se verá el prodigio
(Acto II, esc. 7) [Rojas, 1939: 99].

Más allá de la información, el lexicógrafo catalán estigmatizaba el término como «galicismo literario innecesario», adaptación del francés *dévoiler* y reemplazable por sus castizos sinónimos «descubrir» o «revelar».

En verdad, la datación propuesta por Corominas es tardía, puesto que el verbo ya había sido empleado por Joaquín V. González, fallecido en 1910:

Esta última obra, que se considera como el término de los estudios históricos del señor Mitre, es esperada con verdadera ansiedad, porque se cree que *develará* los múltiples y graves misterios que rodean aún muchos de los sucesos que se ligan a la carrera política y militar del inmortal guerrero de los Andes [González, 1936: 357].

Seguir más allá sería *develar* los encantos que solo al lector pertenecen [*ibid.*: 403],

y también por Leopoldo Lugones en dos lugares de *La guerra gaucha* (1905):

La bruma de la madrugada desvanecíase en las alturas; sus desgarrones *develaban* nuevas cumbres [Lugones, 1905: 16].

[la luna] se sumergió en la abundancia brumosa, *develose* a medias entre turbios vahos [...] [Lugones, 1905: 116].

La palabra había sido incluida en un diccionario "general y técnico hispano-americano" en 1918 [Rodríguez Navas, 1918] y uno de los registros que acabamos de citar había sido

advertido por Miguel de Toro y Gisbert en 1922 e incluido entre los usos verbales lugonianos «que parecen franceses» [Toro y Gisbert, 1922: 711]. Leopoldo Lugones (h), selector y prologuista de la edición de las obras en prosa de su padre, creyó necesario anotar el primer registro como neologismo [Lugones, 1962: 514]. Pero en curiosa inconsecuencia (o acaso no tanto, por lo que adelante diremos), en la misma edición de las prosas de Lugones, la forma identificada por De Toro y Gisbert aparece sustituida por *desvelose* (p. 354).

A contramano de la estimación de Corominas, «develar» no fue recogida por los repertorios entonces usuales de argentinismos (Tobías Garzón o Lisandro Segovia) ni por los de galicismos (Rafael María Baralt y Jorge Guasch Leguizamón). Y en su edición de 1990, el diccionario de María Moliner tampoco hacía mención del verbo ni del valor sinonímico de su parónimo «desvelar» [Moliner, 1990]. El *Diccionario de dudas* de Manuel Seco, en cambio, ilustraba el empleo del vocablo con dos citas, de las cuales la primera corresponde a un texto de 1950 del historiador argentino José Luis Romero [Seco, 1980: 131].

El silencio de Corominas parece probar que desconocía el rechazo que a comienzos de la década del cuarenta ya había suscitado en Julio Casares el empleo en España de la forma «desvelar» con el mismo sentido prestado del francés ('descubrir' o 'revelar)' que tenía el parónimo argentino; en un artículo publicado alrededor de 1942, el secretario perpetuo de la Real Academia condenaba con vehemencia el reciente empleo de esa forma, encontrada en una reseña teatral («ridículo galicismo»), que no dudó en atribuir a «ignorancia o pedantería» de los críticos [Casares, 1961: 149-151].

Aunque recogida desde 1965 en el *Diccionario Durvan de la lengua española*, auspiciado por Ramón Menéndez Pidal y prologado por el mismo Julio Casares, la Real Academia no incorporó la palabra «develar» a su *Diccionario* hasta su vigésima edición (1984). Pero en la entrada correspondiente, al señalar

el indiscutible étimo latino DEVELĀRE, salteó la necesaria intermediación transpirenaica que ya Corominas había identificado y que era en verdad el motivo de la renuencia académica.

«Develar» se instaló así en el diccionario académico ('quitar o descorrer el velo que cubre alguna cosa' | 'descubrir, revelar lo oculto o secreto') en clara sinonimia con una también reciente forma «desvelar» ('descubrir, poner de manifiesto') que vino a convergir con la castiza «desvelar», su homónimo perfecto, asentada desde antiguo y cuyo significado ('quitar, impedir el sueño') respondía a una etimología bien diferente (< DIS-EVIGILĀRE).

No deja de ser llamativo que Alonso Zamora Vicente, residente en Buenos Aires entre 1948 y 1951, haya incluido en su *Diccionario moderno del español usual* (1975) las dos acepciones de «desvelar», pero omitido «develar», a pesar de que era propósito explícito de la obra «reunir voces usuales tanto en España como en los países hispanoamericanos» [Zamora Vicente, 1975: iii]. Esta exclusión de la palabra en el repertorio de Zamora resulta más sorprendente si se tiene en cuenta que Manuel Seco había ejemplificado su empleo no solo con la cita de nuestro compatriota Romero, sino con otra del propio Zamora («es entonces cuando el clásico nos *devela* su mejor armonía» [Seco, 1980: 131]), quien a su vez ya la había empleado en una obra publicada durante su residencia argentina («El título no indica nada sobre su contenido, no *devela* pista alguna para el posible desenlace» [Zamora Vicente, 1951: 18]) y volvería a utilizarla nada menos que en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 1967 («Podríamos, aun a riesgo de alejarnos algo del orden previo [...], reconocer muchos detalles más, hechos simplemente por el placer de *develar* la realidad ante nuestros gestos cómplices» [Zamora Vicente, 1967: 37]). El españolísimo Claudio Sánchez Albornoz, de larga y provechosa residencia argentina, había apelado también a la forma *develar* en 1956 («Castro puede *develar* el enigma» [Sánchez Albornoz, 1956: 529]).

Desde México hasta Perú existen registros de la especialización del término para denotar la acción protocolar de quitar el velo a un busto o cuadro, acepción que fue caracterizada en algún caso como anglicismo (< [desvelar 'quitar, impedir el sueño', 'no dejar dormir'] *unveil* [Alfaro, 1964: 166]) y que en Nicaragua dio origen a la forma derivada *develizar*, censurada por Ángel Rosenblat como «engendro *ad hoc* para evitar el galicismo» [Rosenblat, 1973].

En el mismo artículo al que acabamos de aludir, el filólogo argentino-venezolano advirtió que a la forma «desvelar» se recurrió tempranamente en procura de su denotación específicamente filosófica, cuyo uso inicial rastreó en Ortega y Gasset y en su discípulo Julián Marías. En Argentina se verifica un empleo paralelo del vocablo (en su preferida forma local *develar*) en la disciplina filosófica, del que puede ser ejemplo ilustrativo la siguiente cita del académico Octavio N. Derisi:

Sin desprenderse del *Dasein* —en el cual tan solo se *de-vela* o manifiesta el ser del ente— en sus últimos escritos, Heidegger ha puesto más el acento en el ser *de-velado*, en la *de-velación* o patencia del ente, que en el *Dasein* en quien se *de-vela* [...]. El ser es quien *devela* o hace patente al ente, quien lo desoculta o arranca de la nada. Sin el ser el ente no sería, sería nada. Tal desocultación no se realiza sino en el ser des-ocultante, que es el *Dasein*. Pero al *de-velar* el ente, el ser se sumerge y oculta en el propio ente *de-velado*. Tal la paradojal realidad del ser, la de *hacer patente* al ente para *desaparecer* inmediatamente como ser. Su función *de-veladora* del ente lo agota y diluye en su propia realidad de ser, como si el ser cumpliera su misión *de-velante* con la inmolación de sí, de su propia patencia o *de-velación*, en el ente *develado* [Derisi, 1968: 14].

Permítasenos un resumen de lo que llevamos dicho. Parece evidente que en las dos décadas que corren a partir de 1940, la voz que consideramos, resultado de un proceso de préstamo semántico del francés y dos formaciones diferentes («develar»

y «desvelar»), aunque con una manifiesta preferencia argentina por la solución con prefijo *de-* frente al *des-* hispánico [Moure, 1997: 109, n. 12] —probablemente promovida por nuestra tendencia al debilitamiento de la /s/ preconsonántica—, provocaba el rechazo de los lexicógrafos puristas a uno y otro lado del Atlántico, a pesar de que la terminología filosófica la incluía y algunas plumas destacadas no rehuían su empleo.

3. ¿VARIANTE O ERRATA?

La lectura de los versos del poema «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» citados en el apartado inicial de esta nota nos había suscitado una duda razonable. Nos sorprendió que Borges, reacio a los usos irreflexivos de las novedades léxicas (después de haber superado su inicial etapa criollista, de la que él mismo abjuraría con énfasis), hubiese empleado en 1960 el neologismo-barbarismo-galicismo «develar», tan renuente y tardíamente incorporado al diccionario académico y que hacia fines de los noventa permanecía omitido en un difundido repertorio de uso como el muy confiable de María Moliner. Nuestro recelo no desconocía la actitud entre desdeñosa y zumbona que siempre suscitaron en Borges los diagnósticos apocalípticos y las filípicas de tono académico sobre las particularidades de nuestra variedad lingüística, en particular cuando provenían de especialistas peninsulares [Moure, 1997: 111, n. 16], pero no es menos cierto que su escritura resulta siempre de un ejercicio obsesivamente cuidadoso de la lengua, en una selección léxica depurada y cautelosa, proclive solo a la novedad o el asombro que pueden brindar voces inesperadas o acepciones menos transitadas. Y acaso por la sólida vigencia de la cultura francesa en la vida de Buenos Aires, influencia bienvenida

y rastreable desde la época de la independencia y extendida con regular intensidad hasta la primera mitad de nuestro siglo —moda, lengua y literatura fueron sectores hondamente penetrados por ella—, Borges parece haber permanecido alerta contra sus manifestaciones más evidentes, con privilegiada atención hacia las lingüísticas, en particular las que configuraban un estilo afectado, cursi o esnob. Una muestra ilustrativa de esa prevención puede encontrarse en la grandilocuencia paródica del Dr. Gervasio Montenegro (imaginario miembro de la Academia Argentina de Letras), prologuista de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, quien en su «Palabra liminar» abunda en frases como:

¡Fatal e interesante idiosincrasia del *homme de lettres*! [...] ¡Diablo de hombre! [...] Toda protesta es vana. *De guerre lasse*, me resigno a encarar mi certera Remington, cómplice y muda confidente de tantas escapadas por el azul [...] Los modernos apremios de la banca, de la bolsa y del *turf* no han sido óbice para que yo pagara tributo, arrellanado en las butacas del *pullman* o cliente escéptico de baños de fango en casinos más o menos termales, a los escalofríos y truculencias del *roman policier*. [...] Tales pesquisidores estáticos, tales curiosos *voyageurs autour de la chambre*, presagian siquiera parcialmente a nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina... [Borges-Bioy, 1942: 9, 13].

Complementaria o disparadora de esta actitud de Borges fue su recepción, por lo general severa y mordaz, de la literatura francesa; acaso con algún exceso, Juan José Saer pudo señalar que la intensidad de la pasión anglófila de Borges solo es comparable a su francofobia [Saer, 1989].

Desaparecido el escritor e impedidos por lo tanto de resolver nuestra duda mediante una simple comunicación directa, enfrentábamos un modesto problema filológico. Y como tal decidimos tratarlo, recurriendo a algunas etapas de la

venerable disciplina, si bien aplicada en nuestro caso a un texto contemporáneo.

Contábamos entonces con lo que suponíamos una *recensio* sencilla del poema que nos ocupaba, fruto de un rastreo cuidadoso de los textos involucrados. De hecho, hasta la observación de Donald Yates, creíamos haber cotejado todas las ediciones disponibles de Borges, que venían a confirmar la unanimidad de la lección «develar», de la que desconfiábamos. Descuidamos en ese momento la magnitud de una circunstancia que los años se encargarían de hacer evidente: la imprecisa intervención personal del autor en la tradición editorial de su obra y, en consecuencia, la necesidad de una cuidadosa reedición crítica que delimitara y ordenara en el tiempo esa labor interventora, las correcciones derivadas, las abruptas decisiones de excluir determinadas obras, aun parciales, de su producción inicial, e incluso la heterogeneidad de los proyectos editoriales involucrados.

La situación que se nos planteaba era la de un lector-editor que duda de una lección que supone unánime. Se requería recurrir a lo que la crítica textual denomina «enmienda por conjetura», es decir, la propuesta de una lección sustituta admisible, acompañada por una explicación razonable que diese simultánea cuenta de la preservación de la variante alegadamente errónea.

4. GÉNESIS Y FUENTES DEL POEMA

«Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» remite explícitamente a los momentos iniciales de la actividad por Borges llevada a cabo en 1960, cuando junto con un grupo de exalumnas de sus cursos de literatura inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras se abocó al aprendizaje de esa lengua, nulamente explorada entre nosotros. Las circunstancias son

conocidas, y él mismo declaró en unas páginas autobiográficas que para el aprendizaje habían recurrido a dos libros que él guardaba en su casa: una antología de Henry Sweet *(The Anglo-saxon Reader)* y la *Anglo-Saxon Chronicle* [Vázquez, 1996: 217-218; Borges, 2011: II, 397, n. 332].

El fragmento que Borges y los suyos traducían, y al que se alude en el poema, debió de ser el siguiente:

Aer Cristes geflaesenesse LX wintra. Gaius Iulius se Casere aerest Romana Breten lond gesohte. & Brettas mid gefeohte cnysede. & hie ofer swipde & swa peah ne meahte paer rice gewinnan [*SChr.* 1952: 5].

[Sesenta inviernos antes de la encarnación de Cristo, Cayo Julio el César, como el primer romano, llegó a Bretaña. Y en batalla venció a los britanos. Y los conquistó, pero no pudo ganar el poder allí].

En tanto *gesohte*, el primer verbo del fragmento ('salir en procura de', 'buscar', 'dirigirse a', 'visitar') podría sugerir una campaña de reconocimiento, presunción avalada por la especificación de que César fue el primero y por lo tanto el descubridor o «develador» de un territorio incógnito, los verbos anglosajones *cnysede* ('despedazó', 'golpeó', 'batió', 'derrotó', 'oprimió') y *ofer swipde* ('derrotó', 'conquistó', 'venció') aluden claramente al carácter bélico de la incursión [Clark, 1969: s. v.].

Beda el Venerable, cuya traducción anglosajona de la *Historia eclesiástica de la nación inglesa* pudo haber sido fuente de la Crónica, había referido las circunstancias de la invasión romana en términos equivalentes:

Wæs Breotene ealond Romanum uncud, oddæt Gaius se casere, odre naman Iulius, hit mid ferde gesohte {&} geeode syxtygum wintra ær Cristes cyme [Beda, 1890: 30-31].

[La isla de Bretaña fue desconocida para los romanos hasta que Cayo el César, Julio por otro nombre, fue a ella con un ejército y la invadió, sesenta inviernos antes de la venida de Cristo].

También en este texto puede comprobarse una vez más el resultado convergente del par *gesohte (&) geeode*, en el que al primer elemento, ya comentado, se suma el pretérito de *gegān* ('ir', 'atravesar', 'recorrer', pero también 'ganar', 'conquistar', 'ocupar', 'invadir'). Ambos verbos anglosajones coinciden en un mismo campo semántico, denotador de la actividad bélica de 'invadir militarmente'.

5. *DEBELAR*

Es momento de plantear la alternativa a la que hemos venido apuntando desde el inicio. ¿Había escrito Borges realmente «develar», instado por la idea de la inaugural expedición romana a Inglaterra, sugerida por la construcción predicativa de la crónica («[César] como el primero de los romanos») y por la precisión de Beda («Inglaterra era un país desconocido para los romanos hasta que Cayo el César [...]»)? ¿O empleó, en cambio, el homófono «debelar» ('rendir a fuerza de armas al enemigo'), fiel al carácter militar de la incursión y al sentido de los verbos originales citados?

Por respeto a los lectores que puedan estar siguiendo esta exposición y en atención a lo adelantado en nuestras primeras líneas, es preciso admitir (lo ignorábamos en 1997) que, en efecto, la forma *debelar* sustituyó a la primera en una rama de la tradición editorial de la obra borgesiana, pero lo hizo de manera inconsecuente o inarmónica.

Como se ha señalado, «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» formaba parte de *El hacedor* (1960), libro que fue recogido en la compilación de las obras completas de

Borges publicada por Emecé en 1974 [Borges, 1974], que hasta la muerte del escritor fue considerada la edición canónica de su obra [Louis, 1999: 49].

En 1964 la editorial Emecé había publicado separadamente la *Obra poética* del escritor, que recogía sus tres primeros poemarios (*Fervor de Buenos Aires. Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*) y sumaba *El otro. el mismo.* un nuevo título integrado por setenta y siete piezas, hacia el cual fueron desplazados, indudablemente con acuerdo del autor, algunos poemas que habían formado parte de *El hacedor* inicial. Entre ellos se incluyó el que nos ocupa, con la lección *develar* intacta, aunque con la variante «Romeburh» en sustitución de «Romeburg», lo que marca un primer proceso de corrección que no afectó la lección que consideramos [Borges, 1964: 216; Vázquez, 1996: 249].

Curiosamente, Borges (1974) y sus sucesoras devolvieron el poema a su lugar original. Y cuando en 1989, a tres años de la muerte de Borges, con el propósito de incorporar la producción de los doce años finales de la vida del escritor, la editorial redistribuyó el contenido de la *opera omnia* en tres volúmenes, el texto de *El hacedor.* que se incluyó en el segundo tomo, conservaba la forma «develar». La lección permaneció también en las numerosas reimpresiones de *El hacedor* que la editorial Alianza había iniciado en 1972 y que en 1998 habían alcanzado el número de catorce.

Un segundo itinerario de la lección «develar» es el que corresponde al conjunto de la obra borgesiana en verso publicada con posterioridad a Borges (1964). En 1969, *El otro. el mismo* es editado por primera vez como volumen independiente (Emecé) y preserva la forma «develar». Fue en la nueva compilación *Obra poética* publicada en 1977 donde el poema —devuelto a *El hacedor*— sustituyó «develar» por «debelar», que confirmaba —sin que lo supiéramos— nuestra sospecha [Borges, 1977: 149]. La forma modificada debió de responder a la revisión que para esa edición (y por última vez) hizo el propio Borges, según lo advierten en nota edito-

rial las sucesivas reediciones actualizadoras de la obra poética que habrían de publicar las editoriales Emecé [Borges, 1989] y Alianza [Borges, 1998].

La variante «debelar» fue más tarde incorporada por las ediciones de *El hacedor* que publicó la editorial Sudamericana con sello propio (2011 y 2016) o integrando la colección Debolsillo (2011, p. 125). Pudo no haber sido ajeno a ello el compartido aprovechamiento del examen de los textos llevado a cabo en esos años por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, que remataría en la edición crítica de las *Obras completas* editadas en 2011 por Emecé, editorial que formaba parte del Grupo Planeta (que a su vez traspasaría los derechos de la obra completa de Borges al consorcio Penguin Random House, en el que se encontraba la editorial Sudamericana).

6. *DEBELAR* EN EL LÉXICO DE BORGES

Despejada por Borges (1977) la duda en cuanto a la responsabilidad del mismo Borges en la enmienda, lo que naturalmente torna abstracta la cuestión planteada, cabe un ejercicio contrafáctico. Un filólogo desconocedor del hecho y enfrentado a decidir entre una lección bien establecida (al menos en una rama de la tradición édita) de la que fundadamente desconfía y aquella que por conjetura propone debe recurrir al análisis de lo que los especialistas denominan *usus scribendi*, es decir al examen de la obra del autor en procura de otros registros de ambas lecciones, debidamente contextualizadas, que fundamenten la opción crítica por una de ellas.

El rastreo arrojó un resultado significativo. Borges solo empleó el verbo «desvelar» en su acepción más difundida; aducimos un registro tomado de uno de sus poemas más famosos:

> Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
> tironeaban seis miedos y un valor *desvelado*. (p. 507)

Pero en su obra no se encontró otra aparición de «develar» sino la presente en una rama édita de «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona». Cuando Borges necesitó un verbo que denotara 'descubrir o manifestar lo ignorado o secreto', prefirió, como lo prescribía Corominas, la más castiza «revelar» y sus derivados [Borges, 1974: 158, 162, 212; Borges, 1964: 44, etc.]. Por el contrario, en varios lugares de su obra, Borges recurrió a formas del casi secreto cultismo «debelar», cuyo desconocimiento explica en parte la supervivencia de su parónimo.

Quevedo, a fuer de artista, fijó alucinaciones, labró un mundo en el mundo y *debeló* sus propias imágenes [«Torres Villarroel (1693-1770)», Borges, 1993a: 15].

... el [ejemplo] del criollo que intenta descriollarse para *debelar* este siglo [«Queja de todo criollo», Borges, 1993a: 144].

Pero el angelario o arsenal de ángeles mejor abastecido es la Revelación de San Juan: allí están los ángeles fuertes, los que *debelan* el dragón, los que pisan las cuatro esquinas de la Tierra para que no se vuele... [Íd.: p. 198]

Así fui *debelando* los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío [«La escritura del dios», Borges, 1949: 118].

Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, *debelada*, imploró en vano la misericordia del César... [Íd.: p. 198]

Demoramos para el final de esta enumeración una de las apariciones del verbo que se enmarca en un contexto temático de notable semejanza con el que estudiamos. Confrontados con los versos de «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona», en los que ahora citamos puede advertirse cómo en la imaginación de Borges es perceptible la identificación de la armada vikinga con el ejército romano como invasores del mismo territorio:

> Qué no daría yo por la memoria
> de las barcas de Hengist,
> zarpando de la arena de Dinamarca
> para *debelar* una isla
> que aún no era Inglaterra.
> [«Elegía del recuerdo imborrable»,
> en *La moneda de hierro,* Borges, 1989: 425]

El último verso explica la temprana enmienda de Borges al poema de *El hacedor,* cuando sustituyó «Inglaterra» por «Bretaña», incomodado por el posible anacronismo (*v. s.* §1).

Es evidente que «debelar» estaba bien instalado en el vocabulario activo y preferido por Borges. Más que por su empleo en la literatura española (Corominas registra la primera aparición en la obra del Marqués de Santillana), sospechamos que nuestro escritor guardaba en la memoria desde sus días de bachillerato en Ginebra aquel verso virgiliano —citado con frecuencia por dómines y evocadores de aula— en el que un fantasmal Anquises anticipaba a Eneas las grandezas y deberes del Imperio romano por venir:

> *Tu regere imperio populos, Romane, memento:*
> *Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,*
> *Parcere subjectis et debellare superbos.*
> [*Eneida,* VI, 851-853]

[Atiende tú, oh romano, a gobernar los pueblos con tu imperio; estas serán tus artes: imponer la norma de la paz, perdonar a los vencidos y debelar a los altaneros].

La cita corresponde al sexto libro de la epopeya virgiliana, que Borges conocía bien; al mismo libro corresponde la célebre hipálage *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (v. 268) [«Iban oscuros por la sombra bajo la noche sola»], que Borges cita en la dedicatoria de *El hacedor* a Leopoldo Lugones [Borges, 1974: 779].

7. ORIGEN Y PERDURACIÓN DEL ERROR

En los últimos años de la década del cincuenta, la fama y el reconocimiento de Borges crecen a la par de su más patética limitación: la ceguera. Los médicos le prohíben leer y escribir, razón por la cual a partir de entonces hubo de apelar al dictado de su obra, rutina que habría de ir recayendo en una pluralidad de oyentes-copistas: madre, amigas, sobrinos, alumnas o empleadas de la Biblioteca [Vázquez, 1996: 208 y 214]. Cuando ya no le fue posible leer y, en consecuencia, tampoco corregir las galeras, se presentó la ocasión para que el ignorado y arcaico «debelar», gracias a su perfecta homofonía, se transfigurase en el «develar» instalado en el léxico argentino culto, forma que su circunstancial amanuense copió, desconocedor del vocablo original que Borges le había dictado. Y es muy probable que cuando el autor quiso «releer» o introducir alguna modificación en el poema (como hemos visto, lo había hecho en dos instancias previas con las voces «Inglaterra» y «Romeburg»), la emisión del verbo en boca de su interlocutor no permitió que Borges identificara el error, siendo que ambos lo pronunciaban de la misma manera, aunque pensando en palabras diferentes.

El mismo mecanismo de error nos devuelve un inesperado registro de una forma derivada de «develar». Leemos en el ensayo «Definición de Cansinos Assens», incluido en la reedición (1993) de la temprana *Inquisiciones:*

Si alguna vez aludían a su actividad de cantores, era tan solo para anticiparse inmortalidad a semejanza del horaciano *aere perennius* o para prometerla a los ungidos por su milagrosa palabra *develadora* de los años [Borges, 1993a: 52].

Pero quien acuda a la primera edición de la obra (1925) o al número correspondiente de la revista *Proa,* donde el artículo había sido publicado un año antes, encontrará que la lección borgesiana primigenia, fiel al uso del escritor, es «debeladora» [Borges, 1924; Borges, 1925: 47]. Parece claro que el editor o copista que, casi setenta años después de la primera edición de *Inquisiciones,* tuvo a su cargo transcribir el texto para la segunda, tal como le ocurrió a quien había tomado al dictado el poema que nos ocupa, ignoraba la existencia del huraño verbo «debelar», de modo que supuso una errata y la enmendó. En diferentes circunstancias, uno y otro optaron por transcribir la única forma que conocían, aquella que a pesar de su relativa juventud en nuestra lengua y de las condenas académicas había terminado por ser de empleo común en el uso culto contemporáneo, pero que Borges nunca adoptó.

Quizás debamos ser más comprensivos con quienes cometieron esos deslices si atendemos a dos parejos episodios protagonizados por quienes cumplían labores lexicográficas. La no siempre uniforme distribución de los antiguos usos gráficos de *b* y *v* en la historia del castellano y el inocultable desconocimiento de «debelar» por parte de quien despojaba los textos determinaron que, a mediados de los noventa, los ficheros de trabajo de la Real Academia guardaran unificados bajo el lema «develar» registros como: «Quien no comprehende no hallarse gentes que con mayor dificultad puedan ser

develadas y defendidas» [Cristóbal Suárez de Figueroa, 1617], «Finalmente sus hados le arrastrauan a debelar los Scythas, cuya Reina era Thomiris» [Cosme Gómez Tejada de los Reyes, 1636] y «que en el palenque de la Cruz domó la muerte, libertó la humanidad, debeló el Infierno a la Chimera» [Juan de Espinosa Medrano, 1695]. También un importante léxico hispanoamericano del siglo XVI reprodujo una cita documental de Chile de 1575 en la que un uso de «debelar» se lematiza bajo «develar» [Moure, 1997: 118, n. 33].

8. EFECTOS INDESEADOS. LAS TRADUCCIONES

Al momento de encarar el poema de *El hacedor* que nos ha venido ocupando, los traductores que solo conocieron las ediciones que tenían la lección «develar» debieron trabajar interpretando (o malinterpretando) una forma verbal de uso restringido que no siempre podían encontrar en los más recurridos diccionarios de referencia del español.

La mayor parte de las traducciones que no conocieron ni concibieron la existencia del cultismo «debelar», ausente en el repertorio léxico general, debieron apoyarse en el sentido que les daba la etimología o la comparación con formas semejantes del francés o el inglés.

Así, dos traducciones al inglés conservaron la acepción de «develar» ajena a la intención de Borges:

> *On Saturday we read that Julius Caesar*
> *Was the first man out of Romeburg to strip the veil from England.*
> [Boyer-Morland, 1964: 85]

> [El sábado leímos que Julio César fue el primer hombre de Romeburg en quitar el velo a Inglaterra].

Last Saturday we read how Julius Caesar
Was the first who came from Romeburh to seek out Britain.
[Di Giovanni, 1972: 153]

[El sábado pasado leímos cómo Julio César fue el primero que vino de Romeburh en busca de Bretaña].

Otras tres traducciones (alemana, italiana y portuguesa) interpretaron el verbo como «desvelar», según la rancia acepción 'quitar, impedir el sueño', 'no dejar dormir' (con un metafórico sentido extendido en el caso de la italiana), de diferente procedencia etimológica, como hemos señalado, y que nada tenía que ver con la acción de poner al descubierto quitando un velo:

Am Samstag lasen wir, daß Julius Caesar
zuerst herüberkam von Romeburg,
um England aus dem Schlaf zu wecken
[München, 1963: 109].

[El sábado leímos que Julio César por primera vez vino de Romeburg para despertar a Inglaterra].

No sábado líamos que Julio César foi o primeiro a vir de Romeburg para desvelar a Bretanha
[Globo, 1999: 239].

Sabato legemmo che Giulio il Cesare
fu il primo che venne da Romeburg per dare tormento alla Britannia
[Porzio, 1984: 1239].

[El sábado leímos que Julio el César fue el primero que vino de Romeburg para atormentar a Bretaña].

En cambio, las dos traducciones francesas que conocemos parecen haber tenido acceso a la forma corregida y lograron

mantenerse fieles a lo que Borges quiso retener y transmitir de su primer encuentro con la crónica anglosajona.

> *Samedi nous avons lu que Jules César*
> *Vint le premier de Romeburh soumettre la Bretagne»*
> [Masson, 1987].

[El sábado leímos que Julio César fue el primero que vino de Romeburh para someter la Bretaña].

> *Samedi nous avons lu que Jules le César*
> *Fut le premier à venir de Romeburg pour s'emparer de l'Angleterre*
> [*Oeuvres*, 1999-2010: 51].

[El sábado leímos que Julio el César fue el primero en venir de Romeburg para apoderarse de Inglaterra].

Salvo en su atención a la enmienda «develar» > «debelar», la traducción de Roger Caillois que acabamos de citar, incluida en la edición de «La Pléiade», respetó el texto primero de *El hacedor* y conservó las variantes «Romeburg» e «Inglaterra», tempranamente modificadas por Borges. En la segunda restitución, sin embargo, debió de incidir la voluntad de Caillois de no desorientar al lector francés con una designación toponímica propia de una región de su país, pero ajena a la insular que estaba en el conocimiento del cronista anglosajón.

Nora Catelli

BORGES EN COLABORACIÓN: LA CONVERSACIÓN INTERMINABLE

De todas las formas de vida literaria que la modernidad acoge, pocas hay más difíciles de definir que la de la escritura en colaboración, o, según Corinne Ferrero, escritura plural. La idea romántica —y, por ello, moderna— ha barrido con diversas maneras de autoría que la tradición había alojado: desde la muy frecuente concepción del autor como compilador, editor o transcriptor de textos ajenos que reunía papeles múltiples —pensemos en Alfonso el Sabio— hasta la del escritor que detenta una totalidad férrea de inspiración, creación y posesión que, además, la firma única refrenda.

Por eso es singular el papel que la escritura en colaboración jugó en la vida de Borges; su caso excede en mucho otros similares, que tienden a ser vistos de dos maneras: una, como ejemplos de imposiciones de urgencia de la industria del libro (Alexandre Dumas y Auguste Maquet; Jules Verne y Pierre-Jules Hetzel); dos, como muestra del papel ligeramente idealizado del *editor* en la literatura inglesa o norteamericana. Suele invocarse a Ezra Pound corrigiendo a T. S. Eliot y al editor Maxwell Perkins sometiendo a un formato aceptable la torrencial narrativa de Thomas Wolfe, o mejorando las debilidades constructivas de las novelas de Francis Scott Fitzgerald.

Si bien percibimos la singularidad de Borges en colaboración, es en cambio difícil saber del todo cómo y quiénes leen

a Borges cuando firma con otros u otras. ¿Cuál ha sido la fortuna de estos libros? ¿Cuántas clases de lectores se detienen en un Borges en colaboración? Podemos proponer que hay al menos dos clases: una es la de los lectores que buscan a Borges *con* Bioy Casares porque encuentran que hay allí una modulación literaria particular. Esta modulación existió desde 1940 hasta 1977 y deparó una literatura extraordinaria. En 1979 Bioy pareció desvanecerse: como observara María Teresa Gramuglio, la editorial Emecé incluyó entonces en las obras completas de Borges un volumen de obras en colaboración en el que Bioy pasaba a las páginas interiores, con otras firmas. Tras las muertes de ambos, en 2006, apareció *Borges* (2006), la monumental edición póstuma, firmada por Bioy, de los apuntes de sus conversaciones con Borges: retorno de Bioy a una portada compartida y cumbre del artificio de una oralidad que Borges, en vida, prodigó sin desmayo.

La otra clase, menos problemática, es la de los lectores que se interesan por lo que Borges, con alguien que no fue Bioy Casares, expone, descubre o resume para ellos.

En ambos casos, las listas son extensísimas. La —no exhaustiva— lista de Borges con Silvina Bullrich, Delia Ingenieros, José Edmundo Clemente, Margarita Guerrero, Betina Edelberg, Luisa Mercedes Levinson, María Esther Vázquez, Esther Zemborain de Torres Duggan, Alicia Jurado o María Kodama es variada solo en apariencia. Con estos autores hay libros, escrituras compartidas o reuniones de artículos en volumen (José Edmundo Clemente) donde Borges prevalece siempre. Todas muestran un tono uniforme que es serio, atento a las exigencias de la divulgación (*El budismo*, por ejemplo, con Alicia Jurado). Es singular el *Martín Fierro* de 1933 (con Margarita Guerrero), en el que Borges gobierna el texto de tal manera que no puede dudarse de que, en torno de Hernández y su poema, hay una única voz audible y es la suya. En *El libro de los seres imaginarios*, de 1967 (y también con Margarita Guerrero), el registro no es serio, sino festivo, pero no

burlesco. La lista con Bioy Casares contiene, al menos (y a falta de una edición crítica que ordene un material extremadamente caótico): *Antología de la literatura fantástica* (1940) (con Silvina Ocampo); *Antología poética argentina* (1941) (con Silvina Ocampo); *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942); *Los mejores cuentos policiales*, antología, (1943 y 1956); *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte* (1946); *Poesía gauchesca*, antología (1955); *El paraíso de los creyentes*, guion (1955); *Cuentos breves y extraordinarios*, antología (1955); *Los orilleros*, guion (1955); *Libro del cielo y del infierno*, antología (1960); *Crónicas de Bustos Domecq* (1967); *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

Uno de los primeros en dedicar atención crítica a las crónicas fue Jaime Alazraki. Tres años después de que Borges y Bioy decidieran finalmente firmar como autores, en 1967, un nuevo volumen, convertido en *Crónicas de Bustos Domecq*. Alazraki recogió una entrevista de esa época en la que Borges había descripto los resortes de ese estilo plural «ridículo» como algo propio de los dos autores y diferente de lo que él escribía cuando quería crear un «personaje ridículo». Alazraki observó que ese personaje y ese estilo compartido constituyen una intrusión, a través del recurso omnipresente del oxímoron («A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier»), del mundo fantástico en el mundo real. Así, continuó, las *Crónicas* muestran un conjunto de figuras de discurso que hace aparecer ante el lector la vida literaria argentina como suma de vicios retóricos y conceptuales: solemnidad quebrada o enriquecida por solecismos o falacias lógicas, hinchazón retórica, uso reiterado de clichés castizos, arcaísmos, galicismos. El estilo ridículo es también una invención para la sátira: en la década de 1960, década de euforia neovanguardista en el cine y en la literatura, Borges y Bioy hacen una especie de barrido de viejos y nuevos blancos: eligen el naturalismo, el realismo, el descriptivismo (que es el objetivismo), además de agregar diversas maneras del dis-

parate que surgen del exceso lógico: «Gremialismo» es su ejemplo más claro.

Tras Alazraki, un año más tarde, Alfred Mac Adam dedicó un extenso comentario a las *Crónicas de Bustos Domecq* de 1967 y se detuvo en «La fiesta del monstruo», aquel cuento peronista de Borges y Bioy que había circulado casi clandestinamente en pleno primer gobierno de Perón, a quien, sin la menor precisión histórica, ya que Perón había ganado las elecciones en 1946 y 1951 y era presidente constitucional, Mac Adam describe como «dictador». Rodríguez Monegal lo había publicado en *Marcha* de Montevideo en 1955, tras el golpe militar que terminó con el segundo gobierno de Perón. No obstante estas equivocaciones, el temprano comentario tiene hallazgos, como la similitud de ciertas flexiones discursivas de los personajes de L. F. Céline con las del protagonista y única voz del artefacto de Borges y Bioy. En 1978 Emir Rodríguez Monegal (en *Borges. Una biografía literaria*) recogió los trabajos críticos anteriores y los sistematizó: desde la semana de 1937 en la estancia del padre de Bioy hasta la elección del pseudónimo —Honorio Bustos Domecq— que en 1967 abandonarían. En una entrevista a Ronald Christ que Rodríguez Monegal cita, Borges señala que crearon entre ellos una especie de «tercera persona» y añade: «En mi caso con [Bioy] Casares no nos sentimos como rivales, ni siquiera como dos hombres que jueguen al ajedrez. No se trata de ganar o perder. En lo que pensamos es en el cuento, en la cosa misma». De las obras de ese tercer autor que empieza a publicar en 1942 y que acaba su vida unos veinticinco años después dice Borges en 1970 que su tarea era «una sátira sobre los argentinos. Durante muchos años, la identidad doble de Bustos Domecq no fue revelada. Cuando lo fue la gente pensó que, como Bustos era una broma, su escritura no podía ser tomada en serio».

La sátira tiene un objeto fuera de la literatura: las costumbres, la política, los lugares comunes de una sociedad; la

parodia, en cambio, se dirime en términos verbales y aloja movimientos contradictorios: por un lado se tiende a la destrucción del modelo; por otro se lo actualiza y se lo tensa. En Bustos Domecq estas dos posiciones tienen al principio una meta unitaria: los usos sociales y la lengua de la clase media argentina. Después, en 1967, en las *Crónicas de Bustos Domecq*, el objeto de la sátira se amplió a las vanguardias del siglo XX: las que Borges practicó en su juventud y las que Bioy no soportó durante toda su vida. Lo que importa en esta colaboración, según Rodríguez Monegal, es la «creación de un lenguaje narrativo» y la parodia de la solemnidad «del idioma argentino hablado en todas sus variantes (el dialecto de las clases bajas, el afrancesamiento de los pseudo-intelectuales, el español espeso y anticuado de los españoles mismos, la jerga de los italianos locales) aparece explotada mediante personajes que son menos figuras de la narración que figuras del habla».

Esta aguda consciencia de la lengua es característicamente argentina y desde los inicios de la república, con la llegada de las masas inmigrantes, pensaron en ella como problema las élites criollas: en 1899 José María Ramos Mejía lo advirtió en *Las multitudes argentinas* y en 1916 Leopoldo Lugones lo convirtió en mito necesario de una lengua nacional en *El payador*. Más allá de las preocupaciones de esas élites hubo un agente —forjado por ellas mismas— que construyó el ideal de una lengua para los recién llegados ciudadanos de esta república aluvional. Ese fue el papel necesariamente fundador y corrector de la escuela pública, que, como señala Beatriz Sarlo en *Un escritor en las orillas*, desplegó y democratizó el idioma. Frente a la lengua adquirida, «los escritores de la elite criolla fundan su relación con la lengua sobre dos valores: la espontaneidad (reclamada por Girondo: se es argentino de manera *no adquirida*) y la naturalidad de quienes no han debido aprender el español como si se tratara de una lengua extranjera cuyo dominio obligaba a desaprender otras

lenguas». Concluye Sarlo que «a diferencia del escritor criollo, la lengua del escritor inmigrante o hijo de la inmigración muestra las cicatrices de una violencia que resulta del aprendizaje impuesto: nada le pertenece por herencia, ninguna cualidad le es innata».

En 1982 Donald A. Yates recogió las observaciones de Mac Adam sobre el «humor macabro» de «La fiesta del monstruo» y postuló un posible lector para este conjunto a partir de las *Crónicas de Bustos Domecq* firmadas por sus autores: «Así que parecería que el personaje enigmático, evasivo de Bustos Domecq es capaz de evolucionarse —indicio de una vida propia— y se está materializando. Su público, hasta ahora muy limitado, se va ensanchando». Lo que Yates adivina es que el lector posible de este conjunto inclasificable necesita que se atenúe o se vele, al convertirse Bustos Domecq solo en personaje, esa «tercera persona» que imaginaba Borges.

En 1985 Daniel Balderston señaló, en *El precursor velado. R. L. Stevenson en la obra de Borges*, que «algunos intentos de colaboración de Borges son absurdamente superficiales, sobre todo cuando su coautor es una mujer, dado que la función de esta última es la de una amanuense». Al revés: «las obras de Borges con colaboración de Bioy Casares, especialmente las que firmaron con los pseudónimos de Bustos Domecq y Suárez Lynch, dan crédito a su afirmación de que apareció un tercer hombre que no era especialmente del gusto de ninguno de los dos. Al escribir en colaboración perdieron algunas de sus inhibiciones y jugaron a escribir de una manera que ninguno de los dos hubiera intentado por sí solo». Ese «tercer hombre», esa «tercera persona» había sido necesaria como firma, pero para que empezase a existir un lector de esa firma, Bustos Domecq debía pasar del pseudónimo a la mera ficción. Debía en cambio reforzarse la escena de la amistad desinteresada y de su complicidad inmaculada. A Balderston no se le escapa la nítida necesidad de control masculino de una autoridad que fuese indiscutible en el campo literario.

Como Balderston, pero poniendo el acento en otras zonas de conflicto, María Teresa Gramuglio sacó en 1989 la colaboración entre Borges y Bioy del relato de la amistad pura —que solo una ingenuidad pétrea podría aislar de otras lecturas menos inocentes— y la describió como combinación de «diálogos y duelos». Gramuglio amplió el espacio de la colaboración a la previa «red de textos personales que obran como un fondo de intelección y un trabajo preparatorio», en la que jugó un papel principal la revista *Sur:* prólogos y reseñas que uno y otro se dedican —no solo para sus obras individuales sino para el juego de la doble autoría—. Al describir la empresa de Bioy y Borges entre 1940 y 1977 («cuentos, traducciones, guiones cinematográficos, crónicas paródicas, antologías, una casi-novela y hasta algún folleto de propaganda») Gramuglio dibuja los diversos accesos críticos a este objeto complejo: «... voy a interrogar una zona lateral y en buena parte anterior a esa práctica entre dos: la red de textos personales que obran como un fondo de intelección y un trabajo preparatorio tanto para aquellos que Bioy y Borges escribieron juntos, como para alguna de las ficciones que pertenecen a la producción individual de cada uno. Y ello porque creo que, como si allí empezara el verdadero trabajo en colaboración, en esa trama es posible leer las huellas de un conversado juego de réplicas que revela algo más que un diálogo intertextual. Un juego en que los dos jugadores, escondidos como los del truco en el ruido criollo del diálogo, diseñan estrategias de escritor que proveen la apoyatura para los propios proyectos literarios y en el cual, bajo la forma de un duelo (también criollo), disputan espacios y primacías, y dirimen, con fintas, con picardías y también con ferocidad, cuestiones de poética y de política acerca de la literatura nacional».

Las tensiones en papeles y voces entre Borges y Bioy previas a 1940 dibujan el curso zigzagueante, entre desenfadado y secreto, de una estrategia hecha de saltos y acomodaciones: «Borges escribe sobre Bioy; Bioy escribe sobre Borges; dis-

cuten el policial y el fantástico; diseñan estrategias, llegan a una alianza y escriben el policial y el fantástico canónicos de la literatura argentina; polemizan con el realismo y el psicologismo; polemizan entre sí y los otros sobre el nacionalismo literario, esto último, proclamándose auténticamente nacionalistas y reclamando para sí el derecho de fundar un nuevo nacionalismo, menos estrecho y proyectado hacia el futuro, hacia una literatura que vendrá, hacia una tradición sin supersticiones que se sienten autorizados a construir».

Al ampliar el escenario de la colaboración a la disputa central del campo literario argentino se advierte que los cuentos de Borges y las crónicas de Bustos Domecq prefiguran al menos dos obras que durante un tiempo ocuparon el centro de ese campo: *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato, y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. No es inútil observar que Sabato reelaboró con desigual fortuna asuntos de la historia argentina que Borges incorporara antes a la ficción y a la poesía. Por otra parte, Cortázar le debe a Bustos Domecq tramos enteros de *Rayuela* y a Bioy muchas de las operaciones de sus cuentos fantásticos. Se verifica, sobre todo en Cortázar, una ley propia de esta escritura en colaboración; algo que podría llamarse inversión paródica, característica de la alianza de Borges y Bioy: las parodias de Bustos Domecq saturan todo y van más allá de sus prolongaciones en otros autores. Solo dejan lugar al homenaje (en los diálogos de Oliveira y sus amigos y en el episodio de Berthe Trépat) o a la prolongación del fantástico.

A veces hay desmayos o grietas en la inventiva, cuando el humor, que supone un enfriamiento de las emociones a través de la restricción del tono no logra cumplirse de modo acabado: algo se escapa y aparecen fragmentos de discursos moralizantes u obscenos. ¿Duerme Homero, como hubiese dicho su personaje Gervasio Montenegro o, al menos, cambia el tono burlesco y se accede a la admonición o la repulsión, que, por otra parte, conviven en la sátira? Gramuglio expone dos,

de las que la primera es puramente admonitoria. En 1942, en uno de los cuentos de la primera entrega, «La prolongada búsqueda de Tai An», dedicado a la memoria de Ernest Bramah, cuya biografía misma intensifica el carácter de broma del cuento: se trata de un escritor inglés de género, que fue un recluso e inventó un detective ciego. Al final de la historia, don Isidro Parodi, el detective condenado y recluido de Bustos Domecq, dialoga con el culpable Fang-She. El intercambio es una advertencia hacia el mundo en llamas que ya había aceptado la derrota de la República española y corría el peligro de hundirse en el fascismo planetario. Dice Fang-She: «Usted puede entregarme a las autoridades». Y contesta don Isidro Parodi: «... deba una muerte y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse». A lo que Fan She, «pausadamente», responde: «Yo también lo creo, señor Parodi. Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia». Esa pausa interrumpe la respiración agitada de la acumulación retórica en la que consiste el relato, como si fuese necesaria una detención antes de dirigirse ya no al lector que descifra claves y bromas sino al lector que, por así decirlo, «está en el mundo» de 1942.

La segunda caída tiene alcances literarios y políticos más evidentes: se trata, otra vez, de «La fiesta del monstruo», clara reescritura de *El matadero* de Esteban Echeverría. Gramuglio lo señala, con toda justeza, en este relato en primera persona de un militante peronista que va hacia una concentración a plaza de Mayo donde les hablará Perón (el «Monstruo») y que, unido a la masa, participa en el asesinato a pedradas de un judío de «pelo colorado» con libros de estudio bajo el brazo: «El relato arma su escena textual y representa la escena política con un monologismo total, autoritario y represivo, que cancela el dialogismo propio de los procedi-

mientos de discurso doble [...]. La máxima proximidad del monólogo en primera persona se convierte en la máxima distancia».

Podría agregarse que el más subversivo —al menos, para Borges y Bioy— de los textos de Bustos Domecq se ha transformado en una pieza inerte y que el repertorio inabarcable de lugares comunes y jergas populares allí acumulado produce una suerte de atonía retórica, efecto del exceso monolítico: «La fiesta del monstruo» es hoy, más que un cuento, un documento para la historia ideológica de las posiciones de intelectuales y escritores ante el surgimiento del peronismo como hecho político y discursivo.

En 2006, en *Nous est un Autre. Enquête sur les duos d'ecrivains* Michel Lafon y Benoît Peeters propusieron para Borges y Bioy una figura que excede la colaboración: habría una galaxia Borges-Bioy. La propuesta apareció el mismo año en que se publicó *Borges*, el gran diario de anotaciones de Bioy Casares de las conversaciones con su amigo. De esta galaxia enumeran rasgos diversos. Entre ellos: el dúo surge como un dispositivo que tiene papeles diferenciados (Borges habla, Bioy anota); su vínculo es la risa y la burla excluyentes; existen asuntos recurrentes en los cuentos que son fantasmáticamente edípicos; cada vez más los géneros de la colaboración son, a causa de su carácter híbrido, inclasificables; en «La fiesta del monstruo» el «tercer hombre» se entrega a la ferocidad de la primera persona y es borrado por su doble exacto, hecho con los despojos discursivos de la ideología. Lafon y Benoît Peeters se detienen también en el trabajo de los dos con el cineasta Hugo Santiago (*Invasión*, 1969), que los llevaría a un terreno menos clásico con respecto a la línea narrativa que ambos preconizaban: neovanguardia de dos antivanguardistas como guionistas. Sea como fuese, Lafon y Benoît Peeters concluyen que el hecho de que la escritura en colaboración de Borges y Bioy sea vista como tangencial o menor a los dos cuerpos de obras individuales no tiene solo que ver con una ceguera de la

crítica, sino con un dispositivo crítico armado por sus propios creadores: sus voces indiscernibles no pueden o quieren ser tomadas en serio.

Una cronología puede sugerir interpretaciones, aunque no las legitime. Aun así, una reveladora sincronía invita al entusiasmo: el año en que Lafon y Peeters extendieron el alcance de la colaboración y la describieron como galaxia, esta galaxia obtuvo un refrendo inesperado: *Borges*, edición a cargo de Daniel Martino. Bioy Casares había muerto en 1999. Dejó veinte mil páginas inéditas; de ellas seleccionó y preparó para su publicación los ingentes materiales de *Borges*. Y Jorge Luis Borges pasó de la firma al título. Aparece entonces en la portada otro «tercer hombre»: Daniel Martino, cuyo papel no se puede rebajar. De hecho, la férrea unidad enunciativa de este diario, aparentemente, se debe a una decisión editorial, que Manuela Barral ha estudiado: «Come en casa Borges», observa, fue «una gran idea literaria editorial: reiterar la frase, hacerla estructura compositiva» que «indica un espacio, un ritmo y una cotidianeidad» y que «denota una consciencia documental y de archivo».

Archivo: de una intimidad masculina que no rehúye la anotación del chiste grueso, los prejuicios y la misoginia, de una alianza en los años en que Borges y Bioy se acomodaban a sus propias colocaciones dentro del sistema de la literatura argentina, mientras caían los gobiernos constitucionales y pasaban los golpes militares. No menor es otro hallazgo de Martino que registra Barral: el uso del presente en lugar del pasado para introducir el discurso directo. Por supuesto, el discurso directo está contaminado por una tercera decisión editorial: se introducen las citas literarias completas. El resultado es una teatralización mixta, que tiene algo de referencia académica pero, a la vez, se aproxima vertiginosamente *Borges* a los ingentes libros de entrevistas que Borges concedió: una *performance* más, la más larga y también la más innovadora. Ahora los creadores son tres: hay dos voces (un

personaje «Borges» y un amanuense personaje «Yo» que firma como autor) y un editor que construye el artefacto. Las voces son reconocibles: dos amigos que conversan sin pudor. Pero el artefacto no es apacible: a partir de 1975 las fintas y duelos que Gramuglio describió como no exentos de ferocidad se vuelven sobre Borges, ahora solo personaje. En esta nueva condición, su vida amorosa y su cuerpo son incorporados a una dimensión inesperada: la de la representación de una vida de artista. Se trata de un género híbrido, previo a la biografía documental que se practica usualmente; la vida de artista recoge conversaciones y las adorna: de la observación sobre poemas y libros o colegas se pasa a la descripción de Borges. Muy lentamente, así procede Bioy Casares: de la conversación entre dos a la administración de las confesiones, operaciones y enfermedades de un personaje viejo, ridículo y a la vez dignísimo e insoportable. La voz de Borges se aleja, se vuelve inaudible; pero su figura se hace cada vez más visible. El lector tangencial de Bustos Domecq, difícil de imaginar y escaso, que disfrutara del acertijo y la parodia, de la burla y el chiste privado, del grotesco argentino de Ascasubi y de la impostación hispanizante de los menoscabados eruditos se torna un lector central de Borges y Bioy *a través* de Bioy.

Este último tramo de la galaxia que propusieron Lafon y Peeters ha sido difícil de incorporar a la herencia de Borges. Contiene dosis inesperadas de novela realista e incluso psicológica, de estampa costumbrista y de folletín amoroso. Pero no es posible escandalizarse: el dispositivo que reúne lo alto y lo bajo, lo sentimental y lo austero, la efusión y la contención estaba en Borges: en 1962 se permitió evocar a Almafuerte, y conceder a sus versos el inicio de su propia novela de formación: le debía, afirmó, la capacidad de «abarcar el universo entero» y le ofreció, por vez primera, la pasión de la poesía, «esa curiosa fiebre mágica».

El dispositivo de la galaxia es, en suma, la conversación; o mejor, la representación de la conversación, gobernada por

la idea de una familiaridad americana de la lengua compartida. No ha sido el único: en 1957, en *La expresión americana*, José Lezama Lima afirmó que en América el idioma heredado de los conquistadores se volvía susurro íntimo: «El idioma conversa».

La conversación se esgrime porque se ansía permanecer en presencia. Su primera función, en Borges y Bioy, es marcar el origen social, como señaló Sarlo. La segunda es asegurarse una alianza a través de aquello que, sabemos, es una ficción, y que solo puede constituir una herramienta: el Borges oral es un instrumento de la literatura de Borges; el *Borges* de Bioy es el póstumo instrumento de Bioy para asegurarse su colocación ante Borges.

Entre la certeza del origen y la pasión del diálogo quedan las formas de conversación de Borges y Bioy. La fuerte convicción del vínculo legitima, en ellos, la impostación de las diversas prosas que, al modularse, entre 1940 y 1977 se presentaron, ante el lector, como resultado de la apropiación de dialectos de otros —letrados o iletrados—. Ello incluía todo lo leído, odiado, venerado, despreciado, festejado y abandonado. La escena de la conversación muestra entonces su carácter incompleto o, más bien, imposible: necesita de los otros. Así, los lectores de esta galaxia se encuentran, a través de idiolectos, jergas o bromas, ante el sueño de Borges y Bioy: ser una amistad sin mácula, porque «él era él, porque yo era yo». Aunque como saben los lectores modernos de Michel de Montaigne y Étienne de La Boétie, ese sueño contiene, también, la maldición del poder y de la servidumbre. Los lectores de Borges en colaboración con Bioy deberán aceptar el juego de atribuir interminablemente esos distintos papeles a estos dos criollos que conversaban.

Jorge Panesi

LAS POLÍTICAS DE BORGES: ENTRE LA VANGUARDIA Y EL PERONISMO

1. LOS EQUÍVOCOS POLÍTICOS DE LA CRÍTICA ARGENTINA Y BORGES

Sin dudas, hay tanto en Borges como en su literatura y en la insistente imagen pública que se fue forjando en la época de su consagración una cuestión política. Como la hubo en su primera etapa, aunque de distinto signo. Si interrogáramos a estas imágenes masivas, instaladas en el flujo mediático, nos daríamos cuenta de que han sido montadas con mutua complicidad, la del público y la del mismo Borges. Las respuestas más o menos unánimes de estas imágenes son también obvias y contundentes: «Borges era políticamente conservador», «Borges era liberal», «Borges era visceralmente antiperonista». Desde luego, los que matizan estas imágenes nos hablarán de un juvenil y fugaz izquierdismo borgeano, o de su nacionalismo rosista e yrigoyenista, el de su fervoroso credo criollo estampado con inconfesable color local en los autocensurados ensayos de los años veinte. Casi estaríamos por decir que el suyo es un arcoíris político, sujeto a los vaivenes de la historia argentina del siglo XX, como el de cualquier intelectual, y hasta como el de muchos hombres políticos argentinos. Un acabado destino sudamericano.

Pero en el malentendido constante que registra la historia de la crítica argentina sobre Borges desde sus comienzos (in-

comprensión, juicios rápidos, acusaciones de intelectualismo, de inhumanidad, de elitismo, de barroquismo [Bastos, 1974]), y en el cual ha caído la crítica de izquierdas (baste recordar que el primer libro escrito sobre él, el de Adolfo Prieto, lo consagraba como un gran escritor desprovisto de todo interés vital para su generación, la de *Contorno*), nos lleva a pensar en ese destino público y popular de su literatura [Prieto, 1954]. Más allá de estos enceguecidos comentarios, lo no percibido por varias generaciones ha sido la matriz popular y la impronta que la cultura de reproducción mecánica tuvo en el seno mismo de sus condiciones de producción, aquellas que con cierta morosidad contribuyeron a que se cimentara y surgiera un narrador. Esta es la tesis de una estudiosa franco-argentina, Annick Louis, en su libro *Jorge Luis Borges oeuvre et manoeuvres* [Louis, 2014]. Con razón, Annick Louis se interroga por la inserción de Borges en un diario popular o populachero como *Crítica* en la década del treinta, cuya *Revista Multicolor de los Sábados* dirigía. Borges incorporó los modos y las técnicas de la reproducción masiva y logró en ese decisivo paso conformar su universo ficticio de narrador: los relatos de *Historia universal de la infamia* de 1935 fueron previamente publicados en ese suplemento. Hay entonces, en la génesis de sus ficciones, no solo una veta popular, como lo atestigua su primer intento «Hombres pelearon», sino también la convergencia o el interés por ciertos géneros y ciertas técnicas generadas por la cultura de masas, notoriamente, la novela policial y el cine (sus comentarios sobre películas en *Sur*).

Ser un poeta y un crítico (ocuparse de la crítica y del ensayo, en la década del veinte y del treinta) ya supone instalarse en lo más público de esa actividad que es la literatura. La pública intimidad de la poesía, por un lado, y por el otro, la conversación en voz alta del comentario. La paradoja es que la crítica literaria, el costado de necesaria vulgarización de la literatura, constituye en la visión generalizada de los lectores una actividad adventicia, contingente. Como si la

trayectoria de Borges hasta la década del cuarenta exhibiera un casillero vacío (la ficción, la narración), a la espera de que se produjese la completud.

Aunque el signo político de Borges y la revista *Sur* coinciden, las causas literarias que ambos defienden son diferentes. Salvo en los momentos en que literatura y política parecen coincidir. Cuando a propósito de un desagravio por no haber obtenido el Premio Nacional de Literatura, la revista de Victoria Ocampo abraza la causa Borges, lo que concretamente celebra y desagravia es a Borges narrador. La madurez de Borges coincide con su plenitud como narrador, y a través del desagravio público, o de las escandalizadas pero afónicas voces críticas que balbucen elogios previsibles desde sus páginas, la revista produce un limitado efecto de notoriedad sobre su imagen. Efecto que es a la vez de política cultural y, en última instancia, de política a secas [Podlubne, 2009]. Quizá sin ser consciente del todo, *Sur*, en el gesto político del desagravio, además de contribuir a la notoriedad de Borges, muestra un camino posible para leer desde dentro de su literatura lo que podría llamarse «política», por más que ese camino esté desde el comienzo obturado, y por más que el gesto reparador abarque solo la dimensión exterior o institucional de una política que habría debido leerse en las conexiones y entramados textuales. Un camino que curiosamente fue emprendido muchísimo después de la década del cuarenta y que se debe, en buena medida, a los críticos de izquierda, y por el efecto de rebote extranjero, que les muestra, por ejemplo, cómo *Les temps modernes*, la revista de Sartre, se ocupaba de Borges. Porque así como hay un malentendido crítico oficiado por la derecha cultural, hay también una desdeñosa y previsible lectura de Borges machacada por la izquierda argentina. Si la extrema franja política de la crítica no puede —literalmente— leer a Borges, se trata sin dudas de que para ocuparse de él hay que cambiar la óptica y la mirada misma. Una mirada que en la izquierda Ricardo

Piglia ha contribuido a cambiar, y que Beatriz Sarlo —muchos años después— testimonia no con menor gesto de desagravio que el de *Sur*. Algo así como un tardío desagravio de la izquierda argentina, ya transitado por el excontornista Noé Jitrik. Beatriz Sarlo en sus épocas de estudiante —nos dice— no entendía a Borges ni como profesor ni como escritor. Reproducía de forma irreflexiva un prejuicio, seguramente alimentado por la militancia política. Sarlo confiesa en el prólogo a su libro *La pasión y la excepción* este prejuicio:

Poco después leí el libro de Borges sobre Evaristo Carriego, y no entendí nada, excepto una frase en la que Borges dice que la poesía modernista de Carriego es la que realmente respondía al gusto popular. Me pareció una frase despectiva respecto de los gustos populares. Evidentemente seguía sin entender. Poco después, leí *Ficciones* y me resultó muy difícil identificar ese Borges con el de los cuchilleros y las guitarras. Había dos Borges y yo no sabía cómo unirlos [Sarlo, 2003].

Notemos que el punto ciego —la no lectura, lo ilegible— se ensancha precisamente hacia la valoración literaria y política de qué cosa es «lo popular», y también por la relación de una literatura con la cultura popular, relación que en Borges jamás es una esencia, sino una perspectiva cambiante. Es esa la «incomodidad», o una de las incomodidades que ofrece Borges a la crítica argentina de izquierda. Dice Sarlo:

Durante años, muchos en la izquierda argentina pensamos que Borges era un caso incómodo: gran escritor lejano de los problemas ideológicos que nos interesaban. De pronto, muchos descubrimos que esa lejanía era una lectura incompleta y rústica de sus textos [Sarlo, 2003].

¿Cuál es esa lectura rústica? En parte, la herencia de la revista *Contorno*. Bastará citar como prueba lo que opinaba

Adolfo Prieto en el libro *Borges y la nueva generación* respecto del interés de Borges por el género policial:

> El género policial —su auge en el gran público— es un fenómeno equivalente a la práctica de deportes por la masa [...]; el auge del género policial coincide plenamente con la irrupción del hombre masa en el horizonte histórico. La novela y el cuento policial pertenecen a un tercero o cuarto orden, si es que hay tales órdenes en literatura y si es que pueden ser considerados literatura [Prieto, 1954].

El vocabulario orteguiano de Prieto y su desdén para con la cultura popular y masiva lo vuelve previsiblemente reaccionario, y contrasta con una de las políticas de Borges, que en el primer número de *Sur* vuelve a publicar «Inscripciones en los carros». El gesto barrial de Borges dentro de una revista que apuesta a la alta cultura es político; las consideraciones de Prieto también lo son, pero coinciden con una restricción hacia la literatura que le veda el juego, el goce, patrimonios que la cultura popular —y Borges con ella— reivindica.

En el caso de Sarlo, se pasa de la ilegibilidad o la incomprensión originarias a convertir la literatura de Borges en una clave de discernimiento no solo de la literatura y la cultura argentinas, sino hasta de la política.

Otra crítica argentina, de la misma generación, Josefina Ludmer, no funda sus consideraciones sobre Borges en la política (al contrario: constituye un ejemplo contundente de la concepción que se basa en la autonomía de la literatura respecto de lo social y político), y sin embargo, lo convierte en una especie de sistema condensador de toda la literatura argentina. Un sistema del cual costaría salir. Ludmer pretende abandonar a Borges desde él, y no contra él (su ensayo se llama «¿Cómo salir de Borges?» [Ludmer, 2000]). Borges, según esta interpretación, es la totalidad de la literatura argentina, porque ha trazado todos sus caminos posibles, o todas las posiciones posibles en un momento determinado de la historia literaria.

La consagración definitiva de un escritor, seguramente, se produce cuando el espacio de disputas alrededor de su nombre queda obturado, y también cuando en la elevación de los valores de su literatura concuerdan, como en este caso, quienes por sus posiciones literarias, y también políticas, hubieran debido censurarlo.

Se trate de una totalidad literaria o política o de sus mutuas relaciones, resulta evidente que la historia política argentina desde mediados del siglo XX se anuda y se despliega alrededor del peronismo. Y Borges está anudado a ese hilo político con toda la fuerza de su rechazo.

2. LA POLÍTICA DE BORGES: UN ANTIPERONISMO VISCERAL

Borges nos ha querido hacer creer que afiliarse al partido conservador no solo sería un desapasionado gesto suyo de descreimiento y agnosticismo político, sino también una irónica postura que objetaría, desganada, la política en su conjunto. Sin embargo, nada más lejos de la pasión, la cólera y hasta el feroz resentimiento que esgrimió en sus intervenciones políticas para nada escasas y en absoluto inocuas. Si finalmente, hacia el final de su vida, ese descreimiento visceral suyo pudo confundirse con el descreimiento político de casi toda una nación, es porque a partir de cierto momento Borges (que era todos y nadie, como dijo de Shakespeare) cumplió con el destino querido de ser un hombre público, y hasta ajustarse la grisácea máscara del escritor oficial. Lo hizo con estilo, es cierto, con esa flema tan inglesa, con esa aristocrática distancia de afectada y afectuosa humildad que buscaba anticipadamente el perdón por un orgullo que apenas el pudor podía sofrenar.

Como tampoco pudo sofrenar (esta es una iluminación de Alan Pauls [Helft-Pauls, 2000]) una pulsión suya hacia la

pendencia, el duelo intelectual, la provocación altiva y mordaz. Borges como pendenciero. Y esta no es solo una actitud del escritor en sus intervenciones públicas, sino que está inscripta en la estructura misma de los relatos que escribió, o en sus ensayos. La pendencia de compadrito, el desafío como matriz ineludible que mueve el deseo de escribir. El duelo como justificación, como destino (la muerte evitada en «El Sur», y posiblemente obtenida en el duelo final a cuchillo); el duelo como acicate intelectual y como venganza (duelo que es olvidado por Lönnrot, el detective de «La muerte y la brújula», pero no por el apetito vengativo de Scharlach, el desafiante malhechor); el duelo como asordinada rivalidad amorosa entre el personaje Borges y Carlos Argentino Daneri en «El Aleph», cuento que también exhibe irónica y vengativamente los avatares de un Premio Nacional de Literatura del que Borges fue perdedor, no sin dejar una estela polémica de desagravios y reafirmaciones del jurado. Precisamente, el desagravio de la revista *Sur* en 1942 por el no otorgado premio a *El jardín de los senderos que se bifurcan* es el síntoma y el impulso hacia ese Borges público, todavía replegado, es cierto, en la notoriedad restringida del mundo literario, pero potenciado en la década siguiente durante el peronismo y encumbrado como escritor oficial de la Revolución Libertadora antiperonista, de la que fue uno de los más fanáticos e incondicionales sostenedores (merced a ella y a su reconocimiento obtuvo el cargo de director de la Biblioteca Nacional y el de profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires). El peronismo es la piedra de toque en las convicciones políticas de Borges: no hay para él matices contempladores en las condenas absolutas al régimen, ni paliativos o justificaciones para lo que juzga teñido por la bajeza moral, la corrupción y la bárbara estupidez. Se diría que hay algo de irreflexivo, de intolerante y hasta de reactivo en este combate, en este duelo: para Borges el peronismo está compuesto por una calaña de cuchilleros, de orilleros, de compa-

dritos (esos míticos personajes que él ayudó a delinear literariamente), por lo que el modelo de pendencia se le impone, y su cercanía especular contagia no solo lo que escribió sobre los años peronistas, sino también se proyecta sobre las acciones manifiestamente políticas de su discurso. De tan manifiestas sus actitudes, apenas merecen ser explicadas; en cambio, lo que de veras exige que se explique es la razón de que su imagen como escritor se asocie comúnmente a cierta concepción absoluta o purista de la literatura que no admite la contaminación con el partidismo político. Esta culminación y apogeo de la autonomía literaria, que tiene en Borges a su máximo irradiador en la literatura argentina, queda sepultada o contradicha por algunos textos, algunos manifiestos, algunas polémicas y, sobre todo, por su accionar público en defensa de quienes al mismo tiempo que derrocaban al «tirano prófugo» enaltecían la figura del intelectual Borges mediante cargos públicos y distinciones. Pero Borges no medra con su martirologio (real o casi mitologizado), de verdad está convencido de que el peronismo es la raíz misma del mal. Sus coincidencias con la Revolución Libertadora van más allá de lo ideológico: se identifica con ese alzamiento militar visceralmente, sin reservas. Agregaríamos: como un compadrito al que le han manchado el honor.

Dos observaciones: la primera es que aun antes del gobierno peronista, la Argentina se hallaba dividida en dos bandos que dirimían la incertidumbre de las batallas políticas internas en el tapiz exterior de la guerra europea (primero la guerra civil española, luego la Segunda Guerra Mundial), momento en que Borges toma decidido partido por los republicanos y por los aliados. La segunda observación —quizá demasiado hipotética— es que en el criollista y el ultraísta de los años veinte, reivindicador de la misma figura que será estandarte de la revisión histórica nacionalista —Juan Manuel de Rosas—, nada hay que permita vaticinar su giro posterior. De hecho, algunos compañeros suyos durante la época de *Martín*

Fierro, la revista de vanguardia, siguen el derrotero nacionalista y luego se adhieren al peronismo (por ejemplo: Leopoldo Marechal). Pero en el caso de Borges, esta reivindicación («soy enciclopédico y montonero» —dice por entonces—) tiene además de una coincidencia política (adherir al nacionalismo popular de Hipólito Yrigoyen) una dimensión literaria: para él, estas figuras nacionales forman una constelación con el endiosado suburbio, un «fervor» que permite convertirlos en mito. Mito, literatura y política serían paralelos pero no divergentes. Y así seguirían a través del tiempo en la producción borgeana, contradiciendo la declarada pureza autónoma de la literatura, que se convierte en otro fervor equívoco.

Si en las alegres batallas de la vanguardia los futuros nacionalistas conviven con los que recitan la vulgata liberal, y si este estado de cosas se mantiene en los años treinta (los antiliberales Ernesto Palacio y Julio Irazusta publican en la liberal *Sur* sin que sus editores se alarmen, y Borges traduce a Chesterton en la ultranacionalista *Sol y luna* [Chesterton, 1938]), será la política en ambos momentos la que habrá de polarizar y dividir tanto la alegría despreocupada de los años veinte, como la convivencia ideológica en el comienzo de los treinta: *Martín Fierro* concluye porque algunos de sus integrantes (entre los que se encuentra Borges) manifiestan su adhesión a la candidatura de Hipólito Yrigoyen para presidente de la República; cuando la Argentina se declara neutral respecto de la guerra europea, la acción de grupos germanófilos, hispanizantes, antisemitas y fascistas enfrentará a quienes luego conformarían la Unión Democrática, la coalición que disputa en las elecciones de 1946 con Juan Domingo Perón [Halperin Donghi, 2003]. Entreverado en todas estas controversias, Borges desmiente la imagen que el medio intelectual ya ha construido sobre él: la de un escritor frío, cerebral, «inhumano», apolítico. Al contrario: además de fervoroso, dista de ser «apolítico», no lo es ni por sus actitudes públicas ni por sus textos.

En cierto sentido, el antiperonismo de Borges es la continuación casi obligada de su batalla contra esos grupos a los que combate ya sea escribiendo con discreta militancia desde una revista de gran circulación como *El hogar*, o firmando incesantes manifiestos a favor de la democracia. Interpretar el peronismo como una derivación del fascismo o el nazismo constituyó casi un lugar común entre los intelectuales de derecha y de izquierda, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada, para quien

El pueblo sabía muy bien quién era Perón, representante acreditado del nacionalsocialismo y del fascismo y del falangismo por igual [Martínez Estrada, 1956: 51].

Esta interpretación sobre el movimiento de masas del 45 es una de las más extendidas en los medios intelectuales, entre los bandos liberales, izquierdistas y estudiantes universitarios. Un historiador poco proclive a justificar la política del peronismo, Tulio Halperin Donghi, cuando en 1956 desde la «parricida» revista *Contorno* (que se mantuvo ajena a la antinomia peronismo-antiperonismo [*Contorno*, 2007]), tampoco se decide a abandonar del todo la creencia tan extendida sobre el fascismo de Perón. Para Halperin Donghi, Perón es ante todo un político pragmático, atento a las coyunturas más que a las definiciones ideológicas, por eso «elaboró lo que podríamos llamar el fascismo posible, el que la Argentina de posguerra era capaz de soportar» [Halperin Donghi, 1956: 21]. Pero, en el caso de Borges, no se debería olvidar que en los comienzos de la década del treinta (en 1930 se produce el levantamiento militar que derroca a Yrigoyen) su nacionalismo popular o su yrigoyenismo en verdad no lo colocaban muy lejos del nacionalismo de FORJA, de Scalabrini Ortiz y de Arturo Jauretche. Cuando este último, un radical disidente, participa de un levantamiento en la provincia de Corrientes en 1933 y luego en el momento que

escribe un poema gauchesco sobre el episodio, Borges se ofrece para escribirle el prólogo [Jauretche, 1934]. Lo que Borges valora y celebra aquí son los quilates del duelo, el arrojo que subestima el seguro fracaso, la «patriada»:

> La *patriada* (que no se debe confundir con el *cuartelazo*, prudente operación comercial de éxito seguro) es uno de los pocos rasgos decentes de la odiosa historia de América [Borges, 2001: 108].

El nacionalismo popular de Jauretche lo lleva a adherirse al movimiento peronista en 1945 y a convertirse en uno de sus funcionarios. Desde luego, la amistad con Borges queda en la efusividad de ese prólogo y no se renueva. Cuando Jauretche recuerde la anécdota, ya derrocado Perón, lo hará desde su libro *Los profetas del odio* [Jauretche, 1975]: uno de esos «profetas del odio» será Jorge Luis Borges. Se ha dicho que el golpe de Estado militar de 1930 y la posterior dictadura no habían incomodado a Borges, ajeno a las penurias y a las desagradables consecuencias que esta restauración oligárquica suponía [Orgambide, 1998]. El apasionado prólogo al poema gauchesco de Jauretche desmiente esta supuesta indiferencia. Lo cierto es que, a medida que nos acercamos a la Segunda Guerra, las intervenciones de Borges en sus reseñas de libros fustigan el antisemitismo, el nazismo y sus proyecciones en la política argentina. Dos concepciones cambian simultánea, paralelamente: el abandono arrepentido de su vanguardismo nacionalista de los años veinte, que no significa solo abjurar (como quiere hacernos creer) de una modalidad retórica que juzga irreflexiva, inmadura y falsa, sino con ella desterrar para siempre las posiciones políticas entretejidas en esos excesos estilísticos populistas. Borges retoma la línea liberal de la tradición argentina, en este sentido se vuelve conservador y hasta restaurador. El vilipendiado Lugones se convierte así en el padre de la vanguardia martinfierrista, y todo exceso queda subsumido en la tradición. Este

gesto que no suprime los acordes populares a los que seguirá afecto, sí destierra de la constelación a las masas, aquellas mismas que el nombre de Yrigoyen reivindicaba, que el nombre de Perón potenciará, y que siempre fueron denigradas por la tradición liberal.

Los núcleos ideológicos que Borges ataca en las disputas culturales y políticas argentinas durante lo que se llamó «la década infame» (1930-1943) son el antisemitismo, el clericalismo y la hispanofilia reunidos en el sostén de la España franquista, el nazismo, la acción de los germanófilos y el nacionalismo. El ataque al régimen nazi se sirve de un eficaz procedimiento retórico: considerarlo un particular género literario contaminado de desasosegadora irrealidad. Como si Borges, sin ignorar la brecha que existe entre realidad y literatura, dijese que en ciertas circunstancias la realidad es más abrumadoramente literaria, más inconcebiblemente ficcional que la literatura. «La inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler)», afirma con inesperado latigazo de sorpresa cuando comenta una novela de Wells [Borges, 1938: 77], o insiste cuando los alemanes avanzan y *Sur* saca un número sobre «La guerra en América»; el complot alemán es el engendro banal de una mala literatura:

> Adolece de penuria imaginativa, de gigantismo, de crasa inverosimilitud. [...] Desgraciadamente, la realidad carece de escrúpulos literarios. Se permite todas las libertades, incluso la de coincidir con Maurice Leblanc. Nada le falta, ni siquiera la más pura indigencia. [...] No importa que seamos lectores de Russell, de Proust y de Henry James: estamos en el mundo rudimental del esclavo Esopo y del cacofónico Marinetti. Destino paradójico el nuestro [Borges, 1941: 21-22].

Consecuentemente la irrealidad que padece el régimen nazi la volveremos a encontrar como procedimiento explicativo del peronismo. Borges escribirá para el número 237 de *Sur*, ya

instalada la Revolución Libertadora, su texto *«L'illusion comique»*. Como el estúpido nazismo, en el régimen de Perón no solamente campea la estupidez, sino la irrealidad y la burda representación escénica:

Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour consierges* fueron aplicados al gobierno de la república [Borges, 1955: 9-10].

A la Argentina del crimen y la cárcel se le superpone, según Borges, otra compuesta de fábulas «para consumo de patanes». El patético género de esta otra historia propagandística es el melodrama; el 17 de octubre, la cárcel del general Perón y el movimiento de masas que lo rescató son una simulación, una farsa. La condena por irrealidad es drástica por desterrar al enemigo a una existencia fantasmática, pero no anula su ceremonia intrínseca de conjura. Pesada y unánime, la existencia del peronismo no podrá ser anulada por un pase de magia, o por un procedimiento de la literatura fantástica. Este deseo que yace en el conjuro coincide con el deseo de los vencedores de Perón: que el peronismo se volatilice, se licue, desaparezca morfológicamente del mapa político argentino. En la Argentina de entonces este proceso de borrado tomó el nombre de «desperonización». Borges en su adhesión agradecida y sin fisuras a la Revolución Libertadora, y en sus acciones académicas, universitarias, como jurado en los concursos literarios, como miembro de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), en una palabra, como el más conspicuo representante público de la cultura oficial en el campo de las letras, estaba convencido de esta operación irreal o fantástica por la cual las huellas de la historia y las mutaciones inexorables que había provocado el peronismo debían y podrían ser borradas. Hay que recordar que la Revolución Libertadora, por decreto, había prohibido toda mención pública del nombre de Perón, y obligaba al procedimiento literario generalizado de la perífrasis.

La irrealidad borgeana que había carcomido el peronismo terminaría por devorarlo a él, inmodificable, tenaz, irreflexivo, tozudo en su visión de que las dos presidencias de Perón encarnaban la banalidad del mal.

La enciclopedia de Borges, sin embargo, no lo convertía en inepto para comprender la complejidad de la cultura masiva que había engendrado el peronismo, ni tampoco sus mitos. Su trabajo en revistas y diarios, su pasión por el cine (escribió junto a Bioy Casares guiones que los productores rechazaron sistemáticamente y produjo crónicas cinematográficas), su atracción por el tango, y también por la infamia, la misma infamia delincuente de sus primeros ensayos narrativos, teóricamente lo colocaban en una posición que le permitía cierta flexibilidad en los juicios culturales, porque, en definitiva, la sustancia crapulosa de *Historia universal de la infamia* era la misma que encontraba ética y literariamente condenable en el peronismo.

Esta destreza para el análisis cultural y para desenredar la propaganda insidiosa del nazismo (hacia 1940 muchos creían que Alemania solventaba empresas y periódicos en Argentina, y que había una infiltración nazi), la encontramos en un texto de Borges aparecido en *Sur*, mucho antes de este clima de sospechas, en 1937: «Una pedagogía del odio». Luego de analizar leyendas y grabados de un libro alemán dedicado a la infancia, Borges, anticipando lo que luego será «*Deutsches Requiem*» (1946), concluye:

> ¿Qué opinar de un libro como este? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriosa comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio [Borges, 1937: 80-81; Borges, 1933].

Las técnicas de propaganda nazi serían, en la visión posterior de Borges, homologables a la propaganda cuasi comer-

cial que urdirá Perón y a sus mitos «patéticos». No resulta demasiado fantasioso conjeturar que hay una guerra de mitos rondando el combate suyo contra el peronismo. Borges como ilustrado agnóstico condenó el clericalismo anacrónico que atacó masivamente la conciencia pacata del hombre medio en la década del treinta (en 1934 se había producido en Buenos Aires la unción masiva del Congreso Eucarístico; la revolución de 1943 había instaurado la enseñanza católica en las escuelas). Baste ejemplificar con una frase la reacción anticlerical de Borges, que en 1941 recuerda el Congreso Eucarístico y lo coloca dentro de la constelación ideológica argentina favorecedora del nazismo:

Dos siglos después de la publicación de las ironías de Voltaire y de Swift, nuestros ojos atónitos han mirado el Congreso Eucarístico; hombres ya fulminados por Juvenal rigen los destinos del mundo [Borges, 1941: 21].

Pero la evocación de este clima ideológico argentino —clerical, nacionalista, antisemita—, más allá de los artículos militantes ejecutados entre el estruendo de las disputas, lo encontramos aludido, recreado y parodiado en el tejido de sus narraciones, en apariencia distantes de tales contextos políticos. En «La muerte y la brújula» (1942) el comisario Treviranus reproduce el displicente y cínico antisemitismo que reinaba en ciertos círculos (el cuento todo es una reivindicación de la cultura judía dentro de la historia cultural de Occidente):

Treviranus repuso con mal humor:

—No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido [...].

El comisario los miró con temor, casi con repulsión. Luego se echó a reír:

—Soy un pobre cristiano —repuso—. Llévese todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

—Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías —murmuró Lönnrot.

—Como el cristianismo —se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zaitung*. Era miope, ateo y muy tímido. (pp. 96-97)

En «La muerte y la brújula» tampoco falta la alusión paródica que esconde tras el gentilicio «barcelonés» el nombre de un corrupto caudillo conservador (Barceló, Alberto) que fue el amo de Avellaneda, en la Provincia de Buenos Aires. En forma de miniatura onomástica (como en el caso anterior), y a través de correspondencias casi alegóricas, un cuento como «Los teólogos», según uno de sus anotadores [Martino, 2007], aludiría sibilinamente al golpe militar de 1943, entre cuyos conjurados estaba el entonces coronel Perón, régimen que impuso la enseñanza religiosa en las escuelas, entre otras medidas reaccionarias.

Cuando el segundo gobierno de Perón agoniza y sus partidarios queman iglesias (estamos en junio de 1955), Borges se siente conmovido. Bioy Casares anota en su diario: «Borges habla de las iglesias incendiadas: que verlas le dio ganas de llorar. Después de comer vemos por fuera San Francisco y Santo Domingo» [Bioy, 2006: 134]. Lo que conmueve al otrora anticlerical Borges es sin duda la barbarie insensata y feroz que se ensaña con el símbolo cultural. También cuenta Bioy Casares que, cuando en esos días le piden que firme una solicitada para prohibir el uso de armas atómicas, Borges se niega:

Es como si en una casa alguien estuviera muriendo y los allegados del moribundo estuvieran preocupados con una epidemia en Málaga. *Sur* va a parecer muy *aloof*. Será una vergüenza, pero yo hoy estoy más interesado en el peronismo que en el comunismo [Bioy, 2006: 138].

Podría interpretarse que la intransigencia de Borges hacia el peronismo cede en un texto de *El hacedor* (1960). Se trata

de «El simulacro» [Borges, 2005: II, 178], en el que un personaje campesino, «el enlutado» celebra en pobres ranchos del Chaco una «fúnebre farsa» que remeda con un altar de cartón y una muñeca rubia el velorio de Evita (el enlutado es Perón y la muñeca su esposa). Sugerimos antes una especie de guerra de mitos en la relación entre Borges y el Peronismo: este texto no permite, sin embargo, sostener que la intransigencia ha cedido, pues el mito o la ceremonia funeraria son *«la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño»*, «una crasa mitología». La ceremonia fúnebre de Eva Perón debería esperar hasta Rodolfo Walsh, para que en «Esa mujer» develase no la irrealidad de una superstición, sino los recovecos políticos que hubo en la ocultación del cadáver de Eva; un escamoteo que buscó evitar, en vano, la reactivación de un mito que lejos de desvanecerse parecía agigantarse en la memoria colectiva.

En el cuento que pasa por ser el emblema de la relación de Borges con el peronismo, «La fiesta del monstruo», escrito en 1947 junto a Adolfo Bioy Casares, la irrealidad de la barbarie cede ante la narración en primera persona que va mostrando el mal desde el lenguaje de uno de los monstruos. El otro monstruo, el del título, es Perón, pero el verdadero monstruo del cuento es el lenguaje del narrador. Verdadero e imposible engendro estilístico, muestra o pretende mostrar el giro pretencioso y chabacano de una cultura mecanizada y falsa. Dar la palabra al enemigo para que refleje toda su barbarie es un procedimiento de Ascasubi (en «La refalosa») que Borges y Bioy retoman, superponiendo el rosismo al peronismo (una interpretación extendida y casi clásica). Pero a través de la muerte sin justificación de un estudiante judío, el texto se inclina hacia el liberalismo escandalizado de «El matadero» (el sacrificio del unitario forma un eco con el asesinato del judío: rosismo y fascismo son las bases que Bioy y Borges encuentran en el movimiento de masas peronista). «La fiesta del monstruo» subraya el carácter de fiesta, de jolgorio po-

pular que indudablemente han tenido las celebraciones del 17 de octubre, una fiesta montada sobre el azar de los acontecimientos y el caos, como si la inconsciencia guiada de los protagonistas, como si su brutal estupidez hecha lenguaje fuera la esencia cultural del peronismo.

Bioy cuenta en su diario que días después de caído el régimen, a modo de festejo, ante escasos invitados a una cena, leen «La fiesta del monstruo», que la revista *Marcha* de Montevideo habría de publicar en ese año de 1955. Festejo discreto y culto, contracara no menos rabiosa en su estallido de júbilo que la concentración peronista. Lo interesante del relato es lo que se urde, más allá de las intenciones de Bioy y de Borges, como dijera Ismael Viñas desde *Contorno* al comentar «La fiesta del monstruo»:

> Las numerosas vetas aprovechables: la metafísica borgeana que la irriga —aun a pesar del mismo Borges—, esa ausencia de finalidad y de límite; el aire de orgía surrealista del relato y del sucedido [...] no muy lejos del Marechal de *Adán Buenosayres*... [Viñas, 2007: 172].

Para Ismael Viñas, Borges en los diez años de peronismo construyó una visión y se empecinó en ella sin modificarla, nunca la revisó:

> Lo lamentable es que Borges, de buena fe, ve solo una parte de la verdad y que no ve nada del resto: que no ve que el uso de la violencia no fue patrimonio exclusivo de Perón, ni la simulación su invento, ni el antijudaísmo su monopolio [Viñas, 2007: 172].

Como sabemos, la borradura de los mitos peronistas, lejos de cumplirse como el ideal de la Revolución Libertadora, se intensificó con los años a medida que transcurría la resistencia del movimiento. Y si es cierto que Borges alteró algunos de sus propios mitos y hasta les cambió el signo ideológico, nunca revisó la significación del peronismo. Tal como dice

Viñas, vio el peronismo de una sola vez, unilateralmente, rencorosamente y, empecinado, o como diría él mismo, «infalible en el error», mantuvo su estrecha interpretación. Una manera de borrar lo que a fuerza de irrealidad nunca debió existir.

Curiosamente Borges le debe al peronismo que haya podido superar una extraña inhibición que le impedía hablar en público. Se trata del muy conocido episodio (que suena casi como una broma pesada, o como se decía entonces, «una cachada») que lo obligó a renunciar a su modesto empleo en una biblioteca municipal. Corre el año 1946. Borges renuncia porque las autoridades del municipio deciden ascenderlo a inspector de aves en las ferias. Para ganarse la vida luego de perder su trabajo de bibliotecario (que había ejercido durante nueve años) comienza a dictar conferencias en instituciones que de hecho constituían focos de resistencia al régimen peronista. La necesidad hizo que ese enfermizo temor de hablar o dar clase desapareciese por completo. Cuando Leónidas Baletta, un escritor comunista, decide organizarle un banquete de desagravio por esta afrenta burocrática, Borges hace que su amigo Pedro Henríquez Ureña lea su texto «Dele-dele». Allí cuenta que la causa de su traslado son las declaraciones que ha firmado a favor de la democracia y en contra del Tercer Reich:

> Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomentan la idiotez.

Un crítico argentino [Rivera, 1999] se ha tomado el trabajo de investigar el expediente municipal que decidió su traslado. La conclusión es que la crítica ha formado, quizá con la anuencia del mismo Borges, un mito biográfico que lo hace víctima del peronismo. Lo cierto es que los agentes municipales tenían prohibido realizar manifestaciones políticas, y que

Borges fue sancionado levemente por esto antes de que Perón subiera al poder. En cuanto al oprobioso cargo de inspector de ferias, al parecer no han quedado huellas en ese expediente.

Sea como fuere, lo cierto es que, en el terreno de las letras, la cultura hegemónica no pasó por el peronismo y que Borges se había convertido en un visible estandarte de la resistencia antiperonista. Cuando revocan el Premio Nacional que habían otorgado a Ricardo Rojas (un escritor que no gozaba, por cierto, de sus simpatías), la Sociedad Argentina de Escritores, otro bastión antiperonista, decide otorgarle a modo de desagravio su Gran Premio y Borges será el orador. El texto que lee, «En forma de parábola», elípticamente primero, y luego con cristalina claridad, liga de nuevo la injusticia perpetrada contra Rojas con el nazismo.

Borges será presidente de la Sociedad Argentina de Escritores entre 1950 y 1953, en pleno período peronista. La forma de resistencia de esta institución gremial frente al peronismo consistió, al igual que la revista *Sur*, en abstenerse de realizar públicamente comentarios o condenas políticas. Los escritores nacionalistas y peronistas optaron en 1945 por fundar una sociedad de escritores paralela en la que se agremiaron, entre otros, Arturo Cancela, Manuel Gálvez y Leopoldo Marechal, quien en 1948 publica su novela *Adán Buenosayres*, en la que Borges aparece como un personaje parodiado.

En los años de la Revolución Libertadora, Borges es ya un personaje público y oficial, atento a cualquier reblandecimiento de sus colegas frente al peronismo. Si el primer tramo de esta revolución, que llevó el lema de «ni vencedores ni vencidos», dio cabida a personajes salidos del nacionalismo, en una segunda etapa, la dupla Aramburu-Rojas comenzó con una serie de persecuciones, fusilamientos y torturas en el campo político. Esta etapa contaría con la más decidida adhesión de Borges, que según nos cuenta Bioy Casares reacciona así cuando se entera de los fusilamientos de la Revolución Libertadora:

Después la gente se pone sentimental porque fusilan a unos malevos. Qué porquería, los peronistas [Bioy, 2006: 176].

Las modulaciones y las reticencias de los intelectuales frente a la revolución no tardan en aparecer. Primero Borges polemiza con Ezequiel Martínez Estrada, que lo ha llamado «turiferario a sueldo», y luego con Ernesto Sabato, que ha denunciado torturas policiales a presos peronistas desde su puesto oficial como director de *Mundo Argentino* (una revista intervenida por el gobierno). En ambas polémicas, Borges no quiere introducir ninguna duda que implique una reticencia a la Revolución Libertadora. Quizá podría aplicársele el adjetivo que usó para caracterizar el peronismo: «irreal». Alguien que no quiere ver ni las contradicciones ni la violencia injusta ni la barbarie que no eran patrimonio exclusivo de los seguidores del presidente Perón.

Para Borges el peronismo se convirtió con el tiempo en una vara casi excluyente con la que medía el pasado de la Argentina (las acciones éticas en la historia, el grado de civilización o de barbarie de hombres, textos literarios y acontecimientos históricos). Inventa entonces, según nos cuenta Bioy, la palabra *ur-peronista* [Bioy, 2006: 162 y 487-488]. Ricardo Rojas tiene una idea peronista porque imagina que la literatura gauchesca no puede ser escrita por literatos ni señores, sino por gente primitiva... *Martín Fierro* sería si viviera en el contexto del peronismo, otro peronista más, por lo tanto es otro *ur-peronista*. Quizá medio en broma sostiene que un comentario de Miguel de Unamuno sobre *Martín Fierro* «bulle de peronismo *avant la lettre*».

El pendenciero Borges parece haber encontrado en Perón y en el peronismo a su contrincante privilegiado, aquel que lo hace sentir como el poseedor de una dimensión épica que se proyecta en el plano ético. En lo que respecta a la mitología, podría aplicarse al peronismo unas palabras de Borges que

pensó para el mundo de Carriego, y que muy bien le cuadran a la que sería su futura historia política:

> Tendríamos pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando sin saberlo una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir.
>
> ... Queman y matan, no por sadismo, sino porque se encuentran desconcertados y no saben obrar de otra suerte [Borges, 2005: II, 178 y 162][1].

Como a Sarmiento, la barbarie y la barbarie política ha interesado sensiblemente a Borges. En el caso de sus cuchilleros, la pátina del tiempo los convierte en estampas indefensas de un mundo casi extinguido; los mismos estratos sociales (con el agregado inmigratorio) confluyen en las masas peronistas. Si la reprobable ética que encarnan los primeros puede disculparse porque es un juego que ya ha pasado a enriquecer el repertorio del arte y la literatura, los segundos no pueden ser la sustancia de ningún arte, porque no están tocados por la irrealidad como él supuso, sino por otra realidad que Borges se empecinó en no entender.

NOTAS

[1] La segunda cita justifica la barbarie de los mongoles.

Juan Pablo Canala

UN FRAGMENTO DEL RECUERDO: TEXTOS FANTASMAS Y ESCRITURA EN BORGES

Para Sebastián

En el prólogo a su libro *El otro, el mismo* (1969) Borges recreaba una anécdota pasada (otra más) en la que hacía gala de su tan celebrado «arte de injuriar». El destinatario, un poeta peruano, resultaba objeto de una maledicente reflexión sobre el acto de escritura: «En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor —llamémoslo así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro» [Borges 1969: 4].

Tratándose de una lectura sobre los procesos de creación de la obra de Borges, ambas acusaciones (la de Borges y la de Hidalgo) son, en esencia, verdaderas. Los textos del creador de Pierre Menard, diseminados entre el millar de artículos de diarios y revistas, entre prólogos y reseñas, son la expresión de una obra que siempre se presenta a sí misma, y a sus variantes, a la vez que también muestra un conjunto (declarado o implícito) de textualidades ajenas, procesadas por el efecto de una lectura que produce el milagro de la sinapsis crítica, el artilugio de una iluminación inesperada. La literatura de Borges

es en ese sentido una sumatoria insospechada de procesos de lectura y escritura tan elaborados como imposibles de reconstruir. Si bien es cierto que sus escritos más clásicos permitieron formular derivas conceptuales que propiciaron la discusión de ciertas categorías comúnmente estabilizadas como las de texto, autor y obra, solo un trabajo que recupere e invoque su faz material habilitaría a mostrar la urdimbre silenciosa con la que se edifica la arquitectura narrativa de sus ensayos y ficciones. Gracias a trabajos recientes que ayudan a reconstruir el fragmentario y disperso archivo de manuscritos, libros y otros materiales que testimonian la escritura borgeana[1], es que se abre una serie de posibles reflexiones que pueden revelar la tensa y conflictiva relación que todo escritor mantiene con su trabajo. Esa escritura no debe dejar de entenderse como un conjunto de operaciones intelectuales, formales y fundamentalmente materiales que atraviesan y entrecruzan ese proceso. Cómo reflexionar sobre la escritura con un autor que no conserva sus manuscritos, que se desprende de forma constante de sus originales, que corrige compulsivamente, poblando sus cuadernos de notas y sometiendo a la corrección fragmentos que antes hilvana en la suspensión atesorada en algún recoveco de su mente. Ese autor dinámico, celebrado en su erudición, se revela más atractivo ante la certeza material de un modo de leer y de un modo de escribir. Cómo escribe Borges, qué es lo que lee, cómo lo hace y qué consecuencias tiene en su escritura es el objeto de este trabajo y, de alguna forma, una manera posible (otra más) de ofrecer un intento de aventurarse a la comprensión más decisiva de su fuerza literaria.

1. ESCRIBIR BAJO EL INFLUJO DE UNA LECTURA AUSENTE

Leer para ciertos autores radica en la asombrosa capacidad de poder encontrar solo aquello que efectivamente se busca. La

extremación de esta facultad le confiere a Borges la habilidad de ser un lector interesado que, como quien indaga para escribir argumentos y se pregunta por la potencialidad narrativa de aquello que está leyendo, extrae para sí mismo las más variadas expresiones de un texto leído: «lee con la obsesión subjetiva de un adolescente que en cada página encuentra solo lo que le interesa de modo directo» [Sarlo, 2013: 95]. El lugar que esta mecánica le impone al crítico es la incesante búsqueda que intenta descifrar el andamiaje de su obra, con la advertida prudencia de no quedar sepultado por la abrumadora estratagema de su erudición ficcional, o por la referencia imprecisa que instaura una duda sobre la autenticidad o no de una referencia. En la escritura de Borges el acto de leer se realiza desde diversos soportes y contra el culto glorificador del libro. Lee desde cualquier repertorio sobre el que es posible imponer una mecánica de selección más detallada. Consecuentemente, esa lectura plantea la ilusión de una contigüidad entre dos fragmentos textuales que leídos en obras diferentes, en momentos diferentes, pueden ser puestos en relación por el artilugio de la memoria logrando establecer una relación no tan previsible.

La indagación de los mecanismos de su escritura atestiguada a través de sus manuscritos y de sus notas de lectura permite entrever el funcionamiento de su poética, que va desde las notas dejadas en una hoja de guarda en un cuaderno o las referencias consignadas en el margen de una hoja, al desarrollo de hipótesis y argumentaciones presentes en sus textos. Borges lee intensivamente, como diría Robert Darnton [Darnton, 2011], pero esa intensidad no se reduce a la repetición del acto de lectura sobre un mismo volumen, sino que se desplaza hacia todas las encarnaciones textuales posibles. Borges lee de manera programática tanto a los autores ingleses como los diccionarios y las enciclopedias, y encuentra allí las tímidas «semillas» que germinarán en sus textos.

Es posible que uno de los testimonios más tempranos de esos modos de leer se encuentre en las páginas de guarda de la edición de 1911 del *Diccionario de argentinismos. neologismos y barbarismos* de Lisandro Segovia que formó parte de su biblioteca personal. Esas hojas atesoradas por un coleccionista y totalmente escritas de forma compulsiva se materializan como la radiografía de los intereses de Borges entre los años veinte y treinta. Daniel Balderston ha analizado en esas hojas fragmentos de textos correspondientes a los primeros libros de ensayos de Borges, y a las notas bosquejos del *Evaristo Carriego* [Balderston, 2009, 2014]. De ese cúmulo de fragmentos textuales habría que reparar con mayor detalle en las propias citas que el autor toma del diccionario: «más sabe el ciego en...»; «más vale llegar...»; «más vale pájaro en mano» [Segovia, 1911]. Esos fragmentos del habla popular, cristalizada en dichos del uso habitual, resuenan en la búsqueda que Borges llevará adelante por esos años de un criollismo que ensalce el pudor y la media voz. En medio de esa indagación acerca de esa oralidad literaria, Borges advierte el contrapunto con la tradición paremiológica como sustrato cultural de la poesía española, y particularmente de la copla como forma estrófica. En su artículo titulado «Coplas acriolladas» que recopiló en *El tamaño de mi esperanza* (1926), esas notas manuscritas tomadas al diccionario sirven de confronte con las palabras breves de la literatura sapiencial hispánica: «El aconsejador español, ese filósofo sedicente cuya barba cansada y cuyas pedagógicas charlas desanimaron tantas páginas de Quevedo, se ha hecho un viejo Vizcacha en este país y no sabe de solemnismos. El adagio *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena* ha sido aligerado en *Más sabe el ciego en su casa que el tuerto en la ajena:* aquel de *Más vale llegar a tiempo que rondar un año,* en *Más vale llegar a tiempo que ser convidado.* y ha llegado también a mis oídos en esta ciudá: *Más vale pájaro en mano que afeitarse con vidrio*» [Borges, 1926: 79]. El efecto que produce la yuxtaposición de ambas versiones

hace evidente el carácter distintivo del estilo «acriollado» de la copla local. Esas locuciones paremiológicas que funcionan como incrustaciones rápidas, como condensaciones de sentido que pueden emplearse en diversos contextos, revelan la carencia del tono solemne, y por ende del estilo ligero, que adquiere la copla rioplatense. Será entonces ese rasgo criollo el que desplace la impronta senequiana de Quevedo hacia un artero y oportunista Viejo Vizcacha. Los usos efectivos de estas notas de lectura manuscritas, cuya referencia se encuentra ausente del texto del ensayo, hacen evidente la operación de una «traducción cultural» que, como afirma Graciela Montaldo, instaura una «certeza [que] va a establecer un sistema de correlaciones entre "lo de afuera" y "lo de aquí" pero en clave criollista. El sistema de argumentación va a recurrir entonces permanentemente al paralelismo de la cultura, pero un paralelismo "desviado" que nunca va a responder a la traducción literal» [Montaldo, 2006: 185].

Del mismo modo que Borges usaba como motor de la escritura la lectura salteada de las entradas léxicas de un diccionario, se puede pensar una relación análoga con la lectura de las enciclopedias: «Yo creo que la enciclopedia, para un hombre ocioso y curioso, puede ser el más grato de los géneros literarios [...] la *Enciclopedia Británica* estaba hecha para la lectura; es decir, era una serie de ensayos de ensayos» [Borges-Ferrari, 2005: 266]. No resulta extraño entonces que en el comienzo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» los ficcionales Borges y Bioy Casares encuentren la posibilidad de un mundo fantástico entre las páginas de una enciclopedia: «el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902» (p. 15). Si un lector se detiene en la génesis de la idea de este relato, no debe desatenderse aquella referencia deslizada por Borges en las páginas de la revista *Sur* a principios de 1936,

donde a propósito de la reseña del libro de Bioy Casares titulado *La estatua casera* y en medio de un diagnóstico acerca del estado de la literatura fantástica, desliza el argumento del cuento: «Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías —desde la epónima de Moro hasta *Brave new world*— y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico» [Borges, 1936: 85]. Si algo se desprende de esta afirmación es que para Borges el hecho fantástico estaría dado no por la descripción realista de ese mundo utópico, sino por la posibilidad de crear ese mundo a partir de un texto que sistematice su «enciclopedia». El núcleo del relato en cuestión pondrá énfasis en la descripción de ese mundo en ese único ejemplar de la obra de referencia en cuestión. No obstante, la lectura particular de la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica*, lejos de ser un productivo motivo para articular elucubraciones de la narrativa fantástica, definió un modo de construir, por medio de la lectura de esas entradas del texto, un repertorio productivo de referencias, de ideas y de esquemas argumentales que pueblan los originales del autor.

En una de las tapas del cuaderno en el que se conserva el manuscrito de «El Aleph» se advierte una serie de notas diversas. De todas ellas nos detendremos en aquellas que aluden a las páginas de la enciclopedia: «Cosmas de Alejandría -Indicopleustes: E. br., VII, 214; XI, 621» [Borges, BNE 22323]. Este enigmático apunte de lectura merece una atención demorada. La primera referencia (tomo VII, p. 214) alude al artículo sobre este cosmógrafo antiguo: «*He subsequently became a monk, and about 548, in the retirement of a Sinai cloister, wrote a work called* Topographia Christiana. *Its chief*

object is to denounce the *false and heathen doctrine of the rotundity of the earth, and to vindicate the scriptural account of the world* [...] *According to Cosmas the earth is a rectangular plane, covered by the vaulted roof of the firmament, above which lies heaven. In the centre of the plane is the inhabited earth, surrounded by ocean, beyond which lies the paradise of Adam. The sun revolves round a conical mountain to the north - round the summit in summer, round the base in winter, which accounts for the difference in the length of the day*» [*Encyclopaedia*, VII: 214].

En la segunda referencia apuntada por Borges se alude a la entrada de la enciclopedia al artículo dedicado a la historia de la geografía, donde Cosmas vuelve a aparecer mencionado como uno de los sabios medievales en la materia: «The wretched subterfuge of Cosmas (c. *A.D. 550) to explain the phenomena of apparent movements of the sun by means of an earth modeled on the plan of the Jewish Tabernacle gave a place ultimately to the wheel-maps*» [*Encyclopaedia*, XI: 621]. Desarrolladas ambas notas de lectura dejadas por Borges, el lector advierte que, lejos de vincularse con la escritura de «El Aleph», como presumiblemente podría haber sido, las notas en la tapa del cuaderno aluden a otro texto de la misma colección: «Los teólogos». En el relato en cuestión aparece una escueta referencia a Cosmas de Alejandría, como parte del posicionamiento común en la disputa teológica entre Aureliano y Juan de Panonia: «los dos atestiguaron la ortodoxia de la *Topographia christiana* de Cosmas, que enseña que la tierra es cuadrangular, como el tabernáculo hebreo» (p. 153). Si se observa la escritura del fragmento se revela la operación de lectura empleada por Borges, puesto que de una de las entradas de la Enciclopedia retoma la idea de la forma cuadrangular de la Tierra, mientras que de la otra entrada recupera la comparación de esa forma del mundo con la del tabernáculo hebreo. Borges lee, elige esas imágenes y las traduce, operando en esa selección un modo de narrar que al ser desmontado permite resumir dos aspectos

centrales de la teoría de Cosmas que, lejos de aludir al conocimiento de primera mano de la producción del cosmógrafo, retoma la síntesis explicativa expuesta en el texto de la enciclopedia.

De igual forma, en el margen izquierdo del manuscrito de «El ruiseñor de Keats» Borges anota otra referencia a la enciclopedia: «E. Br. 4, 532». En la página 532 del tomo IV, el lector puede encontrar un artículo completo que reconstruye la biografía de Robert Bridges. La lectura sigilosa de Borges busca en la biografía aquello que, de la vida del autor que lee, le sirve para su ensayo. Entre los logros del poeta y crítico inglés, el autor anónimo de la entrada de la enciclopedia escribe: «*His chief critical Works are* Milton's Prosody *(1893), a volumen made up of two earlier essays, and* John Keats, a Critical Essay *(1895)*» [*Encyclopaedia*, IV: 532]. En el cuerpo del manuscrito, Borges ensayará algunas opciones posibles de la escritura y evaluación crítica del ensayo de Bridges, donde condensará una serie de aproximaciones críticas sobre la poesía de Keats:

Bridges, en 1895, aprobó esa denuncia; F. R. Leavis
En John Keats, a critical essay (1895), Bridges aprobó esta denuncia;
En 1895, Bridges aprobó esta denuncia;
repitió la denuncia [Borges, MS: fol. 1*r*].

De todas las opciones barajadas por el autor, aquella que se lee en la versión publicada del ensayo en *Otras inquisiciones* (1952) es la siguiente: «En 1895, Bridges repitió la denuncia» [Borges, 1952: 142]. Entre las diversas vacilaciones de escritura de ese fragmento y su realización definitiva, se advierte el procedimiento de borrar la referencia al ensayo. Borges disuelve la marca de la lectura, porque la opción elegida para el desarrollo argumentativo de su texto apunta a la confrontación polémica de los sucesivos lectores de Keats más que a la exhibición de una referencia que recupera de la

reseña biográfica de una enciclopedia. Pero esa entrada sobre la figura de Bridges permite desplegar una serie de resonancias al resto de la obra, haciendo visible el procedimiento empleado para narrar una vida literaria. Ecos de ese modelo de escritura pueden encontrarse en algunos de sus textos ficcionales más representativos. La biografía literaria de una enciclopedia como género discursivo resuena en los textos que recupera el catálogo (por momentos absurdo) de las producciones de Pierre Menard, o la destreza traductora de Jaromir Hladík en «El milagro secreto» o el repertorio de creaciones ficcionales de Herbert Quain. Estos personajes existen en la ficción de Borges solo a partir del conjunto de obras que han producido, haciendo de la invención de una currícula de autor y/o de crítico los únicos rasgos relevantes de esas vidas narradas[2].

La lectura de estos repertorios, de estas obras de referencia no solo aporta el conocimiento de las fuentes y citas concretas, sino que también le ofrece a Borges un formato narrativo que definirá los rasgos de su poética. Por un lado, la deliberada elección de una economía escritural fundante de su producción ensayística y ficcional, y por el otro la posibilidad que habilitan los originales de lectura y escritura como medio de invocación de las referencias veladas y como evidencia de su destreza a la hora de escribir.

2. LA ESCRITURA FANTASMA

La diáspora de textos impresos con correcciones manuscritas es una constante dentro del menú de observaciones a tener en cuenta a la hora de plantear un mecanismo escritural del propio Borges. Hay muestras evidentes de esas prácticas al cotejar correcciones ejercidas sobre ejemplares de publicaciones periódicas o de primeras ediciones en libro, todas ellas

destinadas a ediciones posteriores[3]. No obstante, de esa masa textual dispersa una fracción responde a lo que podría postularse como una escritura «no conducente», al menos no en términos de ajustar la obra como un mecanismo de relojería, sino como una escritura coyuntural y propia de un acto de lectura fechado y olvidado en la puesta en circulación de esa corrección concreta. El acto de corregir y perder revela la actitud del propio autor respecto del acto de extremar ese archivo lacónico de su obra.

En un pequeño ensayo al que Borges tituló «La biblioteca total» [Borges, 1939] planteó por primera vez el problema acerca del infinito ligado a la biblioteca y a la materialidad fantástica que subyace al texto, y cuya escritura puede leerse como un antecedente de su posterior forma narrativa en «La biblioteca de Babel» [Borges, 1941]. La pregunta acerca del vínculo entre estos dos textos resultaría no menos interesante, puesto que en los años que median entre ambos se advierte un circuito de lecturas que plasmarán algunos itinerarios, operaciones de escritura y marcas en sus libros personales. Al aproximarse al catálogo de libros anotados por Borges reunidos por Laura Rosato y Germán Álvarez, en el asiento número 33, se registran las notas al libro de Erich Bischoff: *Das Jenseits der Seele* (1919). En una de esas notas reunidas en la hoja de guarda aparece una referencia al ensayo antes aludido, donde la anotación fechada en 1938 dice: «La biblioteca total (agregar a Toland, agregar a Reyes)» [Rosato-Álvarez, 2010: 56-63]. El ensayo publicado por primera vez en la revista *Sur* no pasó a integrar ninguno de los libros posteriores de Borges [Borges, 1999a]. Ni John Toland, ni Alfonso Reyes aparecen entre las muchas referencias incluidas en el ensayo citado, lo que hace pensar que al momento de revisar el texto para entregarlo a la revista, tenía como premisa agregar estas referencias. En 1939, un año más tarde de la fecha consignada en el libro, la versión publicada en la revista dirigida por Victoria Ocampo carece de la inclusión de esas enmiendas referidas. ¿Qué suponen en-

tonces esas notas allí plasmadas? En la Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional consta un ejemplar del n.º 59 de la revista *Sur* donde el ensayo en cuestión presenta correcciones manuscritas del autor. En este ejemplar se cristaliza una de las indicaciones trasmitidas en la hoja de guarda antes referida. En el decurso de la argumentación del texto se enumera la fortuna de las ideas de Cicerón durante los siglos XVII y XVIII: «La imagen tipográfica de Cicerón logra una larga vida. A mediados del siglo diecisiete, figura en un discurso académico de Pascal; Swift, a principio del dieciocho, la destaca en el preámbulo de su indignado *Ensayo trivial sobre las facultades del alma*, que es un museo de lugares comunes —como el futuro *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert» [Borges, 1939: 14]. Inmediatamente, Borges agrega, como si se tratara de una indicación para una futura publicación: «John Toland (*Letters to Serena*, 1704) repite que la formación de una sola flor por el concurso fortuito de los átomos no es menos increíble que la formación de la *Ilíada* por la fortuita agregación de miles de letras [punto y aparte]» [Borges, 1939: 14].

La referencia recupera la indicación escrita en el libro de Bischoff en 1938 y permite reconstruir ese circuito de lectura emprendido por el autor. El agregado manuscrito introducido por Borges es una reformulación de un pasaje del libro de Toland: «*All the jumblings of atoms, all the chances you can suppose for it, cou'd no more bring the parts of the universe into their present order, nor continue them in the same, no cause the organization of a flower or a fly, than you can imagine that by rumbling together the letters of a printer a million of times, they shou'd ever fall at last into such a position, as to make the* AEnis *of Virgil, or the* Ilias *of Homer, or any other book in the world*» [Toland, 1704: 236].

A partir del cotejo entre ambas versiones se advierte la operación de selección emprendida por Borges a la hora de retomar los argumentos de su fuente. Descompone las imágenes desarrolladas en *Letters to Serena* a partir de argumentos pares (la flor / la mosca), (*La Eneida* / *La Ilíada*), lo que supo-

ne entonces una selección de uno de los dos pares, uno animal o ser vivo y otro textual o inanimado. A través de esta incorporación, es posible que Borges haya querido enfatizar, a partir de Toland, el complejo azar combinatorio que incide en la formación de la vida y en la construcción de la obra literaria. De modo que esa totalidad que presenta el ensayo acerca de la biblioteca se refuerza con las ideas de Toland, que enfatizan el azar y las combinaciones múltiples como principio organizador de diversos aspectos de la vida, de la escritura, y fundamentalmente de la materialidad de esos textos. Puesto que el ensayo nunca fue republicado, esta nota manuscrita enmendatoria de las fuentes teóricas desarrolladas por Borges en la argumentación se disuelve en la particularidad de un ejemplar concreto y olvidado. Pero si la referencia a Toland habita en el «fantasma» del texto jamás recuperado y exhumado póstumamente, la alusión vertida en la misma nota acerca de Alfonso Reyes corre otra suerte dentro de los itinerarios de la obra borgeana. En el relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940) se puede encontrar una alusión concreta a la figura de Alfonso Reyes: «harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar» (p. 19). Borges asocia al escritor mexicano la hipótesis de «falsificar» una enciclopedia que pueda contener todos los rasgos de ese mundo. De modo que si Toland le ofrece a «La biblioteca total» el refuerzo argumentativo que ponía el acento en el azar y en las múltiples operaciones combinatorias que dan origen a la textualidad, es por medio de Alfonso Reyes y su aparición en el relato publicado un año después que se actualiza la posibilidad, central en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de reconstruir la totalidad del saber acerca de ese mundo que se encuentra concentrado en los tomos de esa enciclopedia. Asimismo, la elección de Reyes no resulta ingenua, por cuanto en ella se condensa la tensión

entre la reconstrucción científica y la invención literaria, la tensión que supone una figura que reúne tanto al filólogo como al escritor. De modo que a partir de una pequeña nota contenida en uno de los libros utilizados por Borges se puede advertir una indicación personal que muestra, para 1938, una doble vinculación del escritor con su obra. Revisar aquel ensayo inicial y enmendarlo a partir de la inclusión de dos lecturas concretas: Toland y Reyes, para luego actualizar en su propia obra y de forma divergente esas referencias diseminadas dentro de propio sistema de lectura.

Esta mecánica se extrema en una versión corregida del cuento «La lotería en Babilonia» adquirido recientemente en subasta pública por la Biblioteca Nacional[4]. El texto corregido que pasa a llamarse «El babilónico azar» y en las marcas que dejan sus frenéticas tachaduras resulta una reformulación estilística abandonada del cuento en cuestión de las que solo nos detendremos brevemente. Borges asume diferentes posicionamientos sobre la versión publicada, en algunos casos el lenguaje se barroquiza pasando de «Como todos los hombres de Babilonia» (p. 45) a «Como todo terciavo de Babilonia» [Borges, 1941: 70]. Asimismo la escritura de «El babilónico azar» se muestra como la expresión de una mayor complejidad del lenguaje, donde cada segmento del texto impreso se reelabora por las imágenes que funcionan por adición a través de las correcciones y reescrituras manuscritas. De esta forma, cuando el narrador describe el templo babilónico pasa de una economía descriptiva: «En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico», hacia una mayor densidad descriptiva: «Envuelto de apagadas columnas en la exedra de oro frente al mudo pañuelo [...] del estrangulador, fiel la esperanza (mi cópula con la hermosa muchacha respetando a Baal de Nisin)». Las cámaras cóncavas laminadas en oro y la entrega del narrador a la unión sexual que sigue el rito de las orgías que honran al dios Baal construyen y complejizan el escenario del

templo y las costumbres paganas creando un efecto de verosimilitud necesario para el relato. Por último, la figura del dios toro incorporada en esta reescritura se ve reforzada con la inclusión al final del cuento de Borges del dibujo a pluma de Baal.

Estos ejemplos referidos permiten postular una mecánica en la que deshacerse de manuscritos, de ediciones corregidas y de textos impresos intervenidos supone la aparición de una suerte de texto suspendido o «fantasma» que se materializa como un resabio de la corrección, de la intervención artesanal anclada en un tiempo preciso y sin mayor intención que la de registrar un parecer de lectura momentáneo, una coyuntural relectura del propio texto en un tiempo determinado. Así, ese estadio del texto, atado a un momento concreto, quedará suspendido en uno de esos muchos ejemplares seriados, donde ese fragmento espectral y aurático que supone la intervención autógrafa del autor atestigua un corte dentro de un fluir de conciencia a la vez que un momento trunco dentro de la superstición fantasmagórica que supone la fenomenología del original.

La escritura de Borges está hecha del modo en que la cultura se manifiesta en la mediación que existe entre un texto leído o recordado y la escritura que se fija a través de una nota aislada en la página de guarda de un libro o de un manuscrito. Leer en esos originales, como si se tratara de una bitácora de elaboración, sea esta de ensayos o ficciones, responde de forma recurrente a la mención de una lectura que se atesora en las notas autógrafas de sus libros leídos y de las primeras redacciones de sus originales manuscritos. Sobre la base de estos materiales el autor corrige, pule y edita su escritura, siempre tendiente a borrar esas referencias que quedan silenciadas y que la invocación de sus originales hace visible.

De esta forma el crítico se vuelve una suerte de *espiritista*, que invoca los fantasmas de las lecturas, que busca en ese archivo disperso y custodiado entre las más atesoradas posesiones de coleccionistas y admiradores las claves para poder leer la arquitectura siempre misteriosa y seductora de un clásico.

NOTAS

[1] Me refiero a los muchos trabajos de Daniel Balderston (que anticipan su inminente *How Borges wrote?*) y al trabajo de Laura Rosato y Germán Álvarez sobre las anotaciones de Borges en los libros de la Biblioteca Nacional, al que aludiré más adelante.

[2] Un caso anterior a estos usos de la «biografía» de la enciclopedia como material para la narración ya estaba presente en la factura del relato «El impostor inverosímil Tom Castro», recopilado en *Historia universal de la infamia* (1935), que resulta de la apropiación del artículo «Tichborne Claimant, The», *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, 11.ª edición, Nueva York, EB Inc., tomo XXVI, pp. 932-933.

[3] Ejemplos concretos de esta mecánica pueden advertirse en ejemplares existentes en diversas colecciones. Dentro de las que he podido relevar, son destacables aquellas existentes en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), como el ejemplar anotado de la primera edición de *Historia de la eternidad*, con correcciones destinadas para la segunda edición, y el ejemplar de la revista *Sur* con las correcciones y el final manuscrito de «Tema del traidor y del héroe». Para un examen detallado véase: «La Biblioteca Nacional compró una primera edición de Borges», en *Infobae*, miércoles 15 de febrero de 2012, y Rosato, Laura y Germán Álvarez (eds.), Jorge Luis Borges, *Tema del traidor y del héroe*. Edición crítico-genética, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional-Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2016. Para el caso puntual de los problemas textuales de *Evaristo Carriego*, véase Juan Pablo Canala, «Lecturas y relecturas de un comienzo: sobre las ediciones de *Evaristo Carriego*», en *Variaciones Borges*, n.° 38, pp. 99-120.

[4] «El ejemplar de la revista *Sur* (que también pasó de Norah Borges a Carrizo) pertenece a una edición de enero de 1941. Allí aparece el cuento «La lotería en Babilonia». El texto también está plagado de correcciones. Borges tacha el título y lo cambia por *El babilónico azar*. Al

final, agrega otro dibujo, que representa un Dios Toro alado mesopotámico». «Rematan un valioso ejemplar de Borges con anotaciones y dibujos», en *Clarín,* 14 de junio de 2016.

BIBLIOGRAFÍA

Alazraki [1970]: Alazraki, Jaime, «Las Crónicas de Bustos Domecq», en *Revista Iberoamericana*, año XXXVI, n.º 70, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1970, pp. 87-93.

Alazraki [1983]: Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* [1968], Madrid, Gredos, 1983.

Alfaro [1964]: Alfaro, Ricardo J., *Diccionario de anglicismos*, Madrid, Gredos, 1964.

Alighieri, Dante, *Divina commedia*. Texto integral en línea. 3.ª edición, Intra Text CT, Eulogos, 2007: www.intratext.com ixt/ita0191/P1.htm.

Arenas [1998]: Arenas Cruz, María Elena, «La abducción creativa en los ensayos de Borges», en *Variaciones Borges*, 5, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1998, pp. 37-46.

Avellaneda [1983]: Avellaneda, Andrés, «Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar», en *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

Balderston [1985]: Balderston, Daniel, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

Balderston [1986]: Balderston, Daniel, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles and Places in His Writings*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1986.

Balderston [2000]: Balderston, Daniel, «Borges, ensayista», en *Borges: realidades y simulacros*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

Balderston [2009]: Balderston, Daniel, «Los manuscritos de Borges: "Imaginar una realidad más compleja"», en *Variaciones Borges*. 28, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2009, pp. 15-24.

Balderston [2010]: Balderston, Daniel, «El apéndice de Borges: Reflexiones sobre el diario de Bioy», en *Innumerables relaciones: Cómo leer con Borges*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010.

Balderston [2014]: Balderston, Daniel, «"Las variantes raleaban": Two Drafts of *Evaristo Carriego*», en *Variaciones Borges*. 38, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2014, pp. 81-97.

Barral [2015]: Barral, Manuela, «Bioy Casares, Daniel Martino y la revisión de los textos privados de Bioy: proyecto editorial autobiográfico, conferencias pronunciadas en el IX Congreso Internacional *Orbis Tertius. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Barrenechea [2000]: Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2000.

Barthes [1976]: Barthes, Roland, «Las salidas del texto», en AA.VV., *Bataille*, Barcelona, Mandrágora, 1976.

Bastos [1974]: Bastos, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)*. Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1974.

Beda [1890]: Beda, el Venerable, Santo, *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*. parte I, § II, edición traducida y prologada por Thomas Miller, Londres, Trübner, 1890.

Biblioteca [1957]: *La Biblioteca. Revista de la Biblioteca Nacional*. IX, n.º 2, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1957.

Bioy [2006]: Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Ediciones Destino, 2006.

Blanco [2007]: Blanco, Mariela, «Parodia y política en la escritura en colaboración de Borges», *Variaciones Borges*. 23, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2007.

Borges [1924]: Borges, Jorge Luis, «Torres Villarroel (1693-1770)», *Prisma*. 2.ª época, año 1, n.º 4, Buenos Aires, 1924, pp. 51-55.

Borges [1925]: Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.

Borges [1926]: Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926.

Borges [1933]: Borges, Jorge Luis, «Mitologías del odio», en *Crítica*, 29 de setiembre, Buenos Aires, 1933. [Recogido en Borges, 2001: 57-61].

Borges [1936]: Borges, Jorge Luis, «Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*», en *Sur*, año VI, n.° 18, marzo, Buenos Aires, 1936, pp. 85-86.

Borges [1937]: Borges, Jorge Luis, «Una pedagogía del odio», en *Sur*, año VII, n.° 32, mayo, Buenos Aires, 1937, pp. 80-81. [Recogido en Borges, 1999a: 145-146].

Borges [1938]: Borges, Jorge Luis, «Apropos of Dolores», en *Sur*, año VIII, n.° 50, noviembre, Buenos Aires, 1938, pp. 76-77. [Recogido en Borges, 1999a].

Borges [1939]: Borges, Jorge Luis, «La biblioteca total», en *Sur*, n.° 59, agosto, Buenos Aires, 1939, pp. 13-15.

Borges [1941a]: Borges, Jorge Luis, «1941», en *Sur*, año XII, n.° 87, diciembre, Buenos Aires, 1941, pp. 21-22. [Recogido en Borges, 1999a: 31-32].

Borges [1941b]: Borges, Jorge Luis, «La biblioteca de Babel», en *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, Sur, 1941.

Borges [1941c]: Borges, Jorge Luis, «La lotería en Babilonia», en *Sur*, año X, n.° 76, Buenos Aires, 1941, pp. 70-76.

Borges [1949]: Borges, Jorge Luis, *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1949.

Borges [1952]: Borges, Jorge Luis, «El ruiseñor de Keats», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

Borges [1955]: Borges, Jorge Luis, «L'illusion comique», en *Sur*, n.° 237, noviembre-diciembre, Buenos Aires, 1955, pp. 9-10. [Recogido en Borges, 1999a: 55-57].

Borges [1960]: Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Borges [1964]: Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1964*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

Borges [1974]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

Borges [1976]: Borges, Jorge Luis, *Libro de sueños*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1976.

Borges [1977]: Borges, Jorge Luis, *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé, 1977. [Esta edición tuvo numerosas reimpresiones, hasta el punto que la 16.ª, impresa con el mismo pie de imprenta en el mes y año de la muerte de Borges, sumó los poemas de *La cifra* (1981)].

Borges [1979]: Borges, Jorge Luis, «Prólogo», en Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Borges [1981]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*. 1. *Con Adolfo Bioy Casares* (1974), Madrid, Alianza, 1981.

Borges [1982a]: Borges, Jorge Luis, *Nueve ensayos dantescos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Borges [1982b]: Borges, Jorge Luis, «Sobre los clásicos», en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, estudio preliminar de Alicia Jurado, Buenos Aires, Celtia, 1982. Publicado por primera vez en *Sur*, n.os 298-299, 1966.

Borges [1986a]: Borges, Jorge Luis, «*The Unvanquished*, de William Faulkner», en *Textos cautivos*. Buenos Aires, Tusquets, 1986

Borges [1986b]: Borges, Jorge Luis, «Un libro sobre Paul Valéry», en *Textos cautivos*. Buenos Aires, Tusquets, 1986.

Borges [1986c]: Borges, Jorge Luis, «*Stories. Essays and Poems*, de Hilaire Belloc», en *Textos cautivos*. Buenos Aires, Tusquets, 1986.

Borges [1989]: Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923/1985*. en *Obras completas II (1975-1985)*. Buenos Aires, Emecé, 1989.

Borges [1991]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas III*. Buenos Aires, Emecé, 1991.

Borges [1993a]: Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina / Seix-Barral, 1993 [1.ª ed., Buenos Aires, Proa, 1925].

Borges [1993b]: Borges, José Luis, *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina / Seix-Barral, 1993 [1.ª ed., Borges, 1926].

Borges [1996]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1996.

Borges [1997]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración* (1979), Barcelona, Emecé, 1997.

Borges [1998a]: Borges, Jorge Luis, *Obra poética.* Madrid, Alianza, 1998.

Borges [1998b]: Borges, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1974), Madrid, Alianza, 1998.

Borges [1999a]: Borges, Jorge Luis, *Borges en Sur (1931-1980).* Buenos Aires, Emecé, 1999. Recopilado póstumamente.

Borges [1999b]: Borges, Jorge Luis, *Libro del cielo y del infierno.* Buenos Aires, Emecé, 1999.

Borges [2001]: Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados (1931-1955),* Buenos Aires, Emecé, 2001.

Borges [2004]: Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal.* México, Siglo XXI, 2004.

Borges [2005]: Borges, Jorge Luis, «El simulacro», en *Obras completas II,* Buenos Aires, Emecé, 2005.

Borges [2007]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas IV.* Buenos Aires, Emecé, 2007.

Borges [2011a]: Borges, Jorge Luis, *El hacedor.* Barcelona, Debolsillo, 2011.

Borges [2011b]: Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza.* en *Obras completas II.* Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pp. 7-126.

Borges [2011c]: Borges, Jorge Luis, *Obras completas.* 3 vols., ed. Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2011.

Borges [BNE 22323]: Borges, Jorge Luis, «El Aleph», manuscrito autógrafo, Biblioteca Nacional de Madrid, 22323.

Borges [MS]: Borges, Jorge Luis, «El ruiseñor de Keats», manuscrito autógrafo (colección privada).

Borges-Bioy [1942]: H. Bustos Domecq [Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares], *Seis problemas para don Isidro Parodi.* Buenos Aires, Sur, 1942.

Borges-Bioy [1995]: Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios.* Buenos Aires, Losada, 1995.

Borges-Ferrari [2005]: Borges, Jorge Luis, y Osvaldo Ferrari, *En diálogo I,* México, Siglo XXI, 2005.

Borges-Ocampo-Bioy [1967]: Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica.* Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Boyer-Morland [1964]: Borges, Jorge Luis, «On Beginning the Study of Anglo-Saxon Grammar», en *Dreamtigers*, introducción de Miguel Enguídanos, traducido de *El hacedor* por Mildred Boyer y Harold Morland, Austin, University of Texas Press, 1964.

Calvino [1994]: Calvino, Italo, «Jorge Luis Borges», en *Por qué leer los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez, México, Tusquets, 1994, pp. 210-217.

Calvino [1992]: Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1992.

Canto [1989]: Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Casares [1961]: Casares, Julio, *Cosas del lenguaje. Etimología, lexicología, semántica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

Chesterton [1938]: Chesterton, G. K., «Lepanto», en *Sol y Luna*, n.º 1, Buenos Aires, 1938, pp. 135-147.

Chitarroni-Brasca [2001]: Chitarroni, Luis, y Raúl Brasca, *Antología del cuento breve y oculto*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Clark [1969]: Clark Hall, J. R., *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, 4.ª ed., Cambridge, University Press, 1969.

Colombo [2008]: Colombo, Stella Maris, «*Filosofícula*, de Leopoldo Lugones: levedad, excentricidad, reescritura y serialidad», en *La pluma y el bisturí. Actas del 1.º Encuentro Nacional de Microficción*, eds. Luisa Valenzuela, R. Brasca y S. Bianchi, Buenos Aires, Catálogos, 2008, pp. 289-302.

Contorno [2007]: *Contorno*, edición facsimilar / Ismael y David Viñas *et. al.*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 123-182.

Darnton [2010]: Darnton, Robert, «Primeros pasos hacia una historia de la lectura», en *El beso de Lamourette: reflexiones sobre historia cultural*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 165-203.

DCECH [1983]: Corominas, Joan, y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1983.

Derisi [1968]: Derisi, Octavio N., *El último Heidegger*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Destiempo [1936]: *Destiempo*, año I, n.º 1, octubre, Buenos Aires, 1936.

Di Giovanni [1972]: Borges, Jorge Luis, *Selected Poems 1923-1967*, con introducción y notas de Norman Thomas di Giovanni, Londres, Allen Lane, The Penguin Press, 1972. [La traducción del poema pertenece a Alastair Reid].

Didi-Huberman [2011]: Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Eliot [1953]: Eliot, Thomas S., «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Prose*, ed. John Hayward, Londres, Penguin-Faber & Faber, 1953.

Encyclopaedia [IV]: *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, *s. v.* «Bridges, Robert», 11.ª edición, Nueva York, EB Inc., 1911, tomo IV, p. 532.

Encyclopaedia [VII]: *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, *s. v.* «Cosmas, of Alexandria», 11.ª edición, Nueva York, EB Inc., 1911, tomo VII, p. 214.

Encyclopaedia [XI]: *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, *s. v.* «Geography in the Middle Ages», 11.ª edición, Nueva York, EB Inc., 1911, tomo XI, p. 621.

Fernández [1997]: Fernández, Macedonio, *Teorías*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Fernández [2004]: Fernández, Macedonio, *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, en *Obras completas*, vol. 7, ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Corregidor, 2004.

Ferrari [1998]: Ferrari, Osvaldo, *Borges en diálogo* I y II, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Ferrero [2008]: Ferrero, Corinne, «Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorges Luis Borges: una colaboración inédita y anecdótica», *Revue Recto/Verso*, n.º 3, junio, París, Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), 2008.

Fishburn-Hughes [1995]: Fishburn, Evelyn, y Psiche Hughes, *Un diccionario de Borges*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1995. [La edición inglesa original (1990), puede consultarse en http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/fishburn.pdf]

Genette [1989]: Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Giordano [2005]: Giordano, Alberto, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia,* Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

Globo [1999]: Borges, Jorge Luis, «Ao iniciar o estudo da gramática anglo-saxônica», *O fazedor.* en *Obras completas II 1952-1972,* São Paulo, Globo, 1999 [reimpr. 2000].

González [1936]: González, Joaquín V., *Intermezzo.* en *Obras completas.* vol. XVIII, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1936.

González [2001]: González, Darío, «La lógica de la lectura escéptica», en *Co-textes.* 38, Centre d' Etudes et de Recherches Sociocritiques, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001.

Gramuglio [1989]: Gramuglio, María Teresa, «Borges, Bioy y *Sur*», en *Punto de Vista.* 34, Buenos Aires, 1989, pp. 11-16.

Gutiérrez Girardot [1998]: Gutiérrez Girardot, Rafael, *El gusto de ser modesto,* Bogotá, Panamericana, 1998.

Halperin Donghi [1956]: Halperin Donghi, Tulio, «Del fascismo al peronismo», en *Contorno.* n.ºs 7-8, julio, Buenos Aires, 1956, pp. 15-21. Reproducido en [Halperin Donghi, 1995].

Halperin Donghi [1995]: Halperin Donghi, Tulio, *Argentina en el callejón,* Buenos Aires, Ariel, 1995.

Halperin Donghi [2003]: Halperin Donghi, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Helft [1997]: Helft, Nicolás, *Bibliografía completa.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Helft-Pauls [2000]: Helft, Nicolás, y Alan Pauls, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Jarkowski [2000]: Jarkowski, Aníbal, «El íntimo adversario: Lugones», *Variaciones Borges.* 9, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2000, pp. 40- 58.

Jauretche [1934]: Jauretche, Arturo, *El paso de los libres. Relato gaucho de la última revolución radical.* prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, La Bolna Blanca, 1934. [Recogido en Borges, 2001].

Jauretche [1975]: Jauretche, Arturo, *Los profetas del odio y la yapa.* Buenos Aires, Peña Lillo, 1975 [1.ª ed., 1957].

Jitrik [1993]: Jitrik, Noé, «Rehabilitación de la parodia», en *La parodia en la literatura latinoamericana.* ed. Roberto Ferro,

Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana / Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 51-52.

Jurado [1980]: Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.

Kefala [2004]: Kefala, Eleni, «Borges and Narrative Economy. Conservative Formalism or Subversion of Signification?», en *Variaciones Borges*. 18, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2004, pp. 219-228.

Koch [1981]: Koch, Dolores, «El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila», en *Hispamérica. Revista de literatura*. n.º 30, Latin American Studies Center, University of Maryland, 1981, pp. 123-130.

Lafforgue [1999]: Lafforgue, Martín, *Antiborges*. Buenos Aires, Vergara, 1999.

Lafon [1990]: Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*. París, Seuil, 1990.

Lafon-Benoît [2006]: Lafon, Michel, y Benoît Peeters, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. París, Flammarion, 2006.

Lagmanovich [2010]: Lagmanovich, David, «Brevedad, con B de Borges», en *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. actas del V Congreso Internacional de Minificción, ed. Laura Pollastri, Buenos Aires, Katatay, 2010, pp. 185-206.

Lezama [1993]: Lezama Lima, José, *La expresión americana* (1957), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Lorenzo [2009]: Lorenzo Alcalá, May, *Norah Borges: la vanguardia enmascarada,* Buenos Aires, Eudeba, 2009.

Louis [1998]: Louis, Annick, «Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*», en *Variaciones Borges*. 5, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1998, pp. 246- 264.

Louis [1999]: Louis, Annick, «Jorge Luis Borges: obras, completas y otras», en *Boletín*/7, octubre, Rosario, 1999, pp. 41-64. [Consultada en: http://www.celarg.org /int/arch_publi/louis.pdf].

Louis [2001]: Louis, Annick, «Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. vol. XLIX, n.º 2, julio-diciembre, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 2001, pp. 409-437.

Louis [2007]: Louis, Annick, *Borges ante el fascismo*. Berna, Peter Lang, 2007.

Louis [2014]: Annick, Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. París, L'Harmattan, 1997 (traducción: *Jorge Luis Borges: Obra y maniobras*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2014.

Ludmer [2000]: Ludmer, Josefina, «¿Cómo salir de Borges?», en *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*, coords. Annick Louis, William Rowe, Alejandro Kaufman, Claudio Canaparo, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 289-300.

Lugones [1905]: Lugones, Leopoldo, *La guerra gaucha*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, 1905.

Lukács [1970]: Lukács, Georg, «Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)», en *El alma y sus formas*. Barcelona, Grijalbo, 1970.

Mac Adam [1971]: Mac Adam, Alfred J., «El espejo y la mentira: dos cuentos de Borges y Bioy Casares», en *Revista Iberoamericana*, año XXXVII, n.º 75, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1971.

Martínez Estrada [1956]: Martínez Estrada, Ezequiel, *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1956.

Martino [2007]: Martino, Daniel, «Estudio y notas», en Jorge Luis Borges, *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. 2.ª ed. revisada, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 315-328.

Masson [1987]: Borges, Jorge Luis, «En commençant l'étude de la grammaire anglo-saxonne», trad. de Jean-Claude Masson, en «Cinq poèmes» Jorge Luis Borges. *Liberté*, vol. 29, n.º 3 (171), 1987, pp. 40-44.

Mastronardi [2007]: Mastronardi, Carlos, *Borges*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007.

Moliner [1990]: Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1990.

Molloy [1999]: Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

Montaldo [2006]: Montaldo, Graciela, «Borges: Una vanguardia criolla», en Graciela Montaldo (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, tomo VII de David Viñas (dir.), *Literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires, Paradiso, 2006.

Moure [1997]: Moure, José Luis, «El galicismo *develar* y una enmienda conjetural a un poema de Jorge Luis Borges», en *La Corónica*. Modern Language Association of America. Division on Spanish Language and Literature, vol. 26, n.º 1, pp.105-122.

München [1963]: Borges, Jorge Luis, *Borges und Ich. Gedichte und Prosa*, Múnich, Hanser, 1963.

Navascués [2004]: Navascués, Javier de, «Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo», en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. ed. Francisca Noguerol Jiménez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 121-130.

Obieta [2013]: Obieta, Adolfo de (ed.), *Papeles de Buenos Aires*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2013.

Oeuvres [1999-2010]: Borges, Jorge Luis, *L'Auteur*. en *Oeuvres complètes II*. París, Gallimard, 1999-2010. [Colección *La Pléiade*].

Orgambide [1998]: Orgambide, Pedro, «Borges y su pensamiento político», en *Poética de la política*. Buenos Aires, Editorial Colihue, 1998.

Oviedo [2003]: Oviedo, José Miguel, «Borges: el ensayo como argumento imaginario», en *Letras libres*. 56, México, Editorial Vuelta, 2003.

Pastormerlo [2007]: Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Pauls [2006]: Pauls, Alan, *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Pauls [2007]: Pauls, Alan, «La fiesta de los monstruos», en *Radar*. suplemento del periódico *Página/12*. Buenos Aires, 2007.

Piglia [1999]: Piglia, Ricardo, «Nuevas tesis sobre el cuento», en *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

Plutarco. *Vidas paralelas*. v. versión digital en línea: https://sites.google.com/site/plutarcohpinov/libros.

Podlubne [2009]: Podlubne, Judith, «*Sur* 1942: "El desagravio a Borges" o el doble juego del reconocimiento», en *Variaciones Borges* 27, Pensilvania, University of Pittsburgh, 2009.

Porzio [1984]: Borges, Jorge Luis, «Iniziando lo studio della grammatica anglosassone», en *Tutte le opere*. ed. Domenico Porzio, Milán, Mondadori, 1984.

Prieto [1954]: Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954.

Quevedo y Villegas, Francisco, *Vida de Marco Bruto*, www.elli-brototal.com/ltotal/?t=1&d=1124 1203 11 1124.

Rivera [1999]: Rivera, Jorge B., «Borges, ficha 57-323», en Jorge Dubatti (comp.), *Acerca de Borges (ensayos de poética, política y literatura comparada)*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1999.

RMS [1934]: *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del periódico *Crítica*, Buenos Aires, 1933-1934.

Rodríguez Monegal [1984]: Rodríguez Monegal, Emir, *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984.

Rodríguez Monegal [1987]: Rodríguez Monegal, Emir, *Borges. Una biografía literaria* (1978), México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Rojas [1939]: Rojas, Ricardo, *Ollántay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Losada, 1939.

Rosato-Álvarez [2010]: Rosato, Laura, y Germán Álvarez, *Borges. Libros y lecturas*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.

Rosenblat [1973]: Rosenblat, Ángel, «¿'Develar' un busto o 'desvelar' un busto?», en *El Nacional. Papel Literario* (Caracas), 23 de septiembre de 1973. [Artículo incluido en *Estudios sobre el habla de Venezuela. Buenas y malas palabras*, II, Caracas, Monte Ávila, 1989, pp. 175-178].

Sabsay Herrera [1998]: Sabsay Herrera, Fabiana, «Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares», en *Variaciones Borges*, 5, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1998, pp. 106-121.

Saer [1989]: Saer, Juan José, «Borges francófobo», en *Punto de Vista. Revista de Cultura*, 36, Buenos Aires, 1989, pp. 22-24.

Salas [1994]: Salas, Horacio, *Borges. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1994.

Sánchez Albornoz [1956]: Sánchez Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1956.

Sarlo [1995]: Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

Sarlo [1997]: Sarlo, Beatriz, «Borges, un fantasma que atraviesa la crítica», entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, en *Variaciones Borges*. 3, Pensilvania, University of Pittsburgh, 1997, pp. 35-45.

Sarlo [2003]: Sarlo, Beatriz, *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Sarlo [2013]: Sarlo, Beatriz, «Lector esquivo», en *Plan de operaciones. Sobre Borges, Benjamin, Barthes y Sontag*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Schopenhauer [1997]: Schopenhauer, Arthur, *Werke*. 10 vols., Zúrich, Diogenes,1977, vol. 4.

SChr [1952]: *Two of the Saxon Chronicles Parallel with Supplementary Extracts From the Others*. ed. Charles Plummer, Oxford, Clarendon, 1952 [1.ª ed., 1892].

Seco [1980]: Seco, Manuel, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Aguilar, 1980.

Segovia [1911]: Segovia, Lisandro, *Diccionario de argentinismos. neologismos y barbarismos*. Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1911, hoja de guarda anterior (colección privada).

Suetonio [1992]: Suetonio, Gayo, *Vidas de los doce césares*. I, trad. Rosa M.ª Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 1992.

Toland [1704]: Toland, John, *Letters to Serena*. Londres, Bernard Lintot, 1704.

Tomassini-Colombo [1992]: Tomassini, Graciela, y Stella Maris Colombo, «Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert», en *Puro Cuento*. 36, setiembre-octubre, Buenos Aires, 1992, pp. 32-36. Reproducido en *RIB* XLIII, 4 (1993), pp. 641-648.

Tomassini-Colombo [1996]: Tomassini, Graciela, y Stella Maris Colombo, «La minificción como clase textual transgenérica», en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, n.º 1-4, Washington, D. C., Organización de los Estados Americanos, 1996, pp. 79-94.

Tomassini-Colombo [2014]: Tomassini, Graciela, y Stella Maris Colombo, «La microficción y las instancias canonizadoras. Balance, reflexiones y propuestas», en *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. eds. Carlos E. Paldao y Laura

Pollastri, Nueva York, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2014, pp. 155-192.

Toro y Gisbert [1922]: Toro y Gisbert, Miguel de, «El idioma de un argentino. *La guerra gaucha*. de Leopoldo Lugones», en *BRAE* IX, Madrid, Real Academia Española, 1922, pp. 705-728.

Valadés [1990]: Valadés, Edmundo, «Ronda por el cuento brevísimo», en *Puro Cuento,* 21, Buenos Aires, 1990, pp. 28-30.

Vázquez [1996]: Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota,* Barcelona, Tusquets, 1996.

Viñas [2007]: Viñas, Ismael (V. Sanromán), «De las obras y los hombres: "La fiesta del monstruo"», en *Contorno,* edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

Woolf [2009]: Woolf, Virgina, «El lector común», en *El lector común,* selección, traducción y notas de Daniel Nisa Cáceres, Buenos Aires, Lumen, 2009.

Yates [1982]: Yates, Donald, «La colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas,* vol. 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.

Zamora Vicente [1951]: Zamora Vicente, Alonso, *Las «Sonatas» de Ramón del Valle-Inclán,* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1951.

Zamora Vicente [1967]: Zamora Vicente, Alonso, «Asedio a *Luces de Bohemia,* primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán», discurso leído el 28 de mayo de 1967 en su recepción pública, Madrid, Real Academia Española, 1967.

Zamora Vicente [1975]: Zamora Vicente, Alonso, *Diccionario moderno del español usual,* Madrid, Sader, 1975.

GLOSARIO

Este glosario está concebido como una herramienta de consulta que sirva al lector para tener una idea clara del significado de las voces comunes que se emplean a lo largo de este libro. También se han incluido las voces del español general de difícil comprensión. Las palabras procedentes de otras lenguas se han introducido marcándolas con cursiva. En la gran mayoría de las acepciones, ofrecemos al lector definiciones glosadas, aunque también podrá encontrar palabras definidas por su correspondiente sinónimo en el español general. Las entradas comienzan por el lema o expresión compleja en negritas, seguido después por la acepción correspondiente, detrás de la cual se indica la(s) página(s) donde se documenta en la antología. En el caso de entradas de lema simple, si este tiene más de un significado, las acepciones se presentan en el orden de aparición en la obra. Si la entrada contiene, además, expresiones complejas, estas se organizan en orden alfabético. Cuando es necesario, se emplea la abreviatura V. para remitir a la entrada donde se presenta la definición de la palabra asociada, en cuyo caso la remisión se indica en versalitas.

Las remisiones pueden ir separadas por punto y coma o por coma. En el primer caso, remiten a entradas distintas; en el segundo, a dos o más acepciones dentro de la misma

entrada. Se indican todas las páginas donde aparece el término, si no superan el número de tres; si rebasan este número, se usa etc. para señalar que hay más menciones dentro de la obra. Las palabras derivadas (diminutivos, aumentativos, superlativos, etc.) merecen una entrada aparte bien cuando modifican el significado respecto a la base de la que provienen, bien cuando en la antología no aparece dicha base para poder deducir el derivado, o bien cuando el derivado respecto a la forma base resulta poco transparente.

abderites 'de Abdera, antigua ciudad de Tracia' 377
abombado, da 'tonto, ingenuo' 82
acanalar 'herir con arma blanca' 369
acollar 'unir en concubinato' 314
acridio 'langosta, insecto ortóptero saltador' 371
acriollarse 'adquirir las costumbres y modos propios de los argentinos' 121, 600, 601
afiebrar 'acalorar, sofocar' 291
agauchado, da 'que imita o se parece en su porte o maneras al gaucho' 148
aguada 'depósito natural o artificial de agua en el que bebe el ganado' 86
ahijuna interjección eufemística (por 'ah, hijo de una [gran p...]') que se usa para expresar asombro o ira 274
alfajor 'golosina compuesta de dos o más medallones de masa relativamente fina, adheridos con dulce' 227
alto 'montón, gran cantidad' 518
amacho, cha 'excelente, sobresaliente' 273
antevisión 'previsión o previsualización' 334, 420
apalabrar 'hacer que una o más personas se comprometan de palabra a hacer alguna cosa' 223
aparcero, ra 'amigo, compañero' 265
apinchar 'ver, percibir' 369
ararajay 'arajay, religiosa' 369
araucano 'mapugundún o mapuche, lengua del pueblo araucano' 160
arrear 'trasladar el ganado de un sitio a otro, a pie o a caballo' 146
arriba: de arriba 'gratuitamente, de balde' 371
ashkenazim en hebreo, plural de 'asquenazí, judío oriundo de Europa central y oriental' 182
autem 'pero' 151, 401
azora 'sura, capítulo del Corán' 188
azulejo 'caballo con manchas blancas y negras que en ocasiones, particularmente cuando está mojado, presenta reflejos azulados' 82

bacán 'persona de buena posición económica' 369
bales 'pelos' 369
bañado 'terreno bajo y cenagoso, generalmente cubierto por hierbas que ocultan el agua' 161
barba 'gracioso' 369
barbiador, ra 'que mueve o agita la cabeza en distintas direcciones' 275
beth 'segunda letra del alfabeto hebreo y de otros alfabetos semíticos' 45
bicornuto. V. SILOGISMO.
bola 'boleadora' 273, 274, 275
boleadora 'instrumento compuesto de dos o tres bolas pesadas, forradas de cuero y unidas por cuerdas o tiras de cuero, que se arroja a las patas o al pescuezo de los animales para atraparlos' 146
boliche 'local público modesto en el que se consumen bebidas y comidas ligeras' 197
bombacha 'pantalón ancho, ceñido en los tobillos, que usa el gaucho o el hombre de campo' 80
bota: bota de potro 'bota de montar de una pieza, usada por el gaucho, hecha con el cuero de las patas de un caballo' 127
breje 'año' 369
buró 'burel, toro' 369

cabezada 'guarnición que se pone a una caballería en la cabeza para afianzar el bocado' 274
cabo: cabos negros 'patas calzadas de color oscuro o negro en un pelaje claro' 148
cabresto 'cabestro, trenza de cuero, algo más larga que una rienda, que se ata a la cabeza de la caballería para llevarla o asegurarla' 275
cachada 'broma, mofa' 370, 593
cajetilla 'joven elegante y presumido de la ciudad' 79
caldera 'recipiente de metal con tapa y asa en la parte superior y pico en uno de sus lados, en que se calienta el agua para cebar mate' 147
calembour 'calambur. recurso literario consistente en hacer que las sílabas de una o varias palabras, agrupadas de otro modo, produzcan un sentido diferente del de esas palabras' 52
calzoncillo 'prenda interior del gaucho, que cubría desde la cintura hasta los tobillos, sobre la que se ponía el chiripá' 263
cantra 'cantramilla' 278
cantramilla 'palo con punta o púa metálica que cuelga de la parte media de la picana del carretero y que sirve para aguijonear la yunta de bueyes del medio de una carreta' 278
canushia deformación de *cana:* 'cárcel, prisión' 369
caña 'aguardiente que se obtiene de la destilación de la caña de azúcar fermentada' 118, 146, 196, *etc.*; 'antiguo baile criollo' 28, 265, 267
capanga 'capataz' 18; 'matón empleado como guardaespaldas' 148
carchas 'prendas de vestir y otros adminículos de uso personal' 273, 274
carnear 'matar y descuartizar a un animal para aprovechar su carne' 146, 149
carona 'pieza de la montura criolla que se coloca sobre la manta que

se pone a las caballerías bajo la silla, y sobre la que se afirma el lomillo' 148, 274

casco 'casa principal de una finca o estancia' 123

castigado, da 'sometido a minuciosa corrección o enmienda de la forma de un escrito' 455

catana 'sable o machete que usaba la policía' 272

cerebrismo 'corriente que rechaza el arte que nace de la sensación, en favor del arte basado en el «cerebro» y la «sensualidad»' 415

chacaneo 'trabajo pesado y generalmente tedioso' 280

chacarero 'labrador, persona que trabaja en el campo' 261, 262

chacra 'terreno de poca extensión dedicado a la agricultura' 127, 165

chajá 'ave zancuda de color gris claro, cuello largo, plumas altas en la cabeza y alas grandes con dos espolones. Su grito fuerte y penetrante la hace muy apreciada como guardián en el campo' 127, 165

chalán 'domador y adiestrador de caballos' 120

chambergo 'sombrero masculino confeccionado en paño o fieltro' 118, 127, 263, *etc.*

chantar 'golpear o infligir una agresión' 274

chapiao 'montura de lujo con guarniciones de plata' 274

chascarrillero, ra 'que dice chascarrillos, anécdota ligera y picante, cuentecillo agudo o frase de sentido equívoco y gracioso' 377

chauffeur 'chófer, conductor asalariado de automóvil, especialmente de un particular' 96, 200

che tratamiento que se usa para dirigirse a alguien o llamarle la atención 236

chele inversión de sílabas: «leche» 369

chibel 'día' 369

china 'mujer o compañera del gaucho' 265, 275, 452, *etc.*

chinoiserie 'chinería, tema chinesco' 429

chiripá 'prenda exterior de vestir que usaron los gauchos, y que consistía en un paño rectangular que, pasado por la entrepierna, se sujetaba a la cintura' 127, 262, 263

chupista 'que se emborracha habitualmente' 262

cinto 'cinturón ancho de cuero curtido, con bolsillos y, a veces, con adornos de plata, propio de la vestimenta del gaucho' 147, 209

cocoliche 'jerga híbrida que hablaban ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español' 370

cojinillo 'manta pequeña de lana o vellón que se coloca sobre el lomillo del recado de montar' 274

coliando 'coleando, tomando a un animal de la cola para detenerlo' 266

colorado, da 'de pelo castaño o más o menos rojo' 146, 148, 513

compadrito 'tipo popular jactancioso, provocativo y pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir' 79, 128, 145, *etc.*

controversial 'controvertido, que es objeto de discusión y da lugar a opiniones contrapuestas' 88, 331

corralón 'establecimiento en el que se depositan y venden materiales para la construcción' 510

correntoso, sa 'torrentoso, de curso rápido o impetuoso' 28, 289
cortadera 'planta gramínea, propia de terrenos húmedos, de hojas angostas con borde cortante' 39
coscoja 'chapa de hierro arrollada en forma de canuto, que se coloca en los travesaños de bocados y de hebillas para que pueda correr con facilidad el correaje' 274
criba: abierto en cribas 'roto, lleno de agujeros' 263
criollada 'acción propia de un criollo' 270
cuadra 'conjunto de edificios o construcciones contiguos, delimitado por calles' 126, 196, 218
cuarteador 'jinete que ayuda a mover un vehículo por medio de un lazo atado a la asidera de su caballo' 146
cuchilla 'cadena de cerros de poca altura' 83, 87, 148, *etc.*
cuchillero 'delincuente que utiliza habitualmente el cuchillo como arma' 4, 278, 279, *etc.*
cuete: al santo cuete 'inútilmente' 275
cumpa 'compadre' 274
curtiembre 'curtiduría, lugar en el que se curten y trabajan las pieles' 101

darse 'tratarse amistosamente' 86
debelado, da 'vencido, definitivamente, por la fuerza' 132, 554
dengue 'contoneo, movimiento de los hombros y las caderas de manera afectada o llamativa al andar' 265
diable: à la diable 'improvisada y confusamente' 35
dicaito 'visto' 369

empujar 'tomar, ingerir' 127
enredilar 'meter en el redil' 371, 372
entrerriano, na 'natural de Entre Ríos, provincia argentina' 127, 173, 174, *etc.*
entreverarse 'mezclarse' 119, 160, 247, *etc.*
entrevero 'confusión, desorden propio de un enfrentamiento o combate' 145, 164, 173, *etc.*
entropillar 'acostumbrar a los caballos a andar juntos, en tropilla' 146
envenao 'envenado, puñal o cuchillo cuyo mango se cubre con verga de toro' 272
escracho 'cara, rostro' 369
espirajushiar 'huir, escapar' 369
estancia 'hacienda de campo destinada a la explotación agropecuaria' 80, 123, 124, *etc.*
ex hypothesi 'presunta o supuestamente' 63

fachinal 'lugar anegadizo cubierto de paja brava, junco y otra vegetación' 163
facit indignatio versum 'la indignación engendra el verso' 266
facón 'cuchillo grande, recto y puntiagudo' 119, 274, 279
feca inversión de sílabas: «café» 369
fierro 'hierro' 110, 196, 226, *etc.*
flete 'caballo de montar, particularmente el vistoso y ligero' 268, 274
frontispicio 'fachada principal de un edificio' 134

gajo 'esqueje, fragmento de tallo, rama o cogollo de una planta que

se introduce en tierra para que se reproduzca' 81
galera 'sombrero de copa redondeada y con las alas abarquilladas' 145
galerón 'galera, medio de transporte de pasajeros de cuatro ruedas tirado por cuatro caballos' 507
galpón 'cobertizo, sitio cubierto ligera o rústicamente para resguardar de la intemperie personas, animales o efectos' 162
garra: de garra 'de éxito, con capacidad de atraer hacia sí a la gente' 231
gárrulo, la 'que hace mucho ruido' 249
gauchaje 'conjunto de gauchos' 262, 505
gauchesco, ca 'que tiene algo del gaucho o procura imitarlo' 261, 262, 269, *etc.*
gaucho 'mestizo típico de la vida rural argentina en los siglos XVIII y XIX caracterizado por su destreza como jinete y su habilidad en los trabajos rurales' 5, 18, 127, *etc.*
gauchofilia 'simpatía o admiración por lo gauchesco' 368
gehenna 'infierno o purgatorio judío' 294
ghetto 'gueto, judería marginada dentro de una ciudad' 522
ghimel 'tercera letra del alfabeto hebreo y de otros alfabetos semíticos' 45
goim en hebreo, plural de *goy* 'no judío' 103
gringo, ga 'de nacionalidad o de ascendencia italiana' 270, 510
guampudo, da 'con cuernos' 148
guapo 'pendenciero, bravucón' 452; **guapo electoral** 'guardaespaldas de un candidato político' 98
guaraní 'idioma de los guaraníes, pueblo indígena de América del Sur' 60
guasca 'tira corta de cuero no curtido usada como látigo o rienda' 275
gurí 'niño, muchacho' 174, 175

hachazo 'golpe o herida producida por un instrumento cortante' 119
hamacarse 'desplazarse haciendo movimientos de vaivén' 507

id est 'esto es, es decir' 21, 23, 197, *etc.*
ídisch. V. YIDDISH.
impeccabilitas 'atributo de Dios y los bienaventurados que supone la incapacidad e impotencia de pecar' 115
inter alia 'entre otras cosas' 143

jinetear 'domar y montar potros luciendo habilidad y destreza' 146, 270, 507

kerosén 'queroseno, líquido amarillento derivado del petróleo usado para el alumbrado' 127

lavatorio 'mueble donde se pone la palangana o lavamanos' 218
lumen naturae 'luz de la naturaleza oculta en el interior de la materia' 152
lunfardismo 'palabra o locución propia del lunfardo' 368

lunfardo 'conjunto de palabras y expresiones coloquiales, originalmente empleadas en Buenos Aires y en sus arrabales por inmigrantes, marginales y malvivientes, y difundida más tarde en el resto del país y en los países del Plata' 304, 369

machazo, za 'muy bueno o extraordinario por su tamaño' 274
macumbé 'grande, extraordinario por su tamaño' 274
madrejón 'cauce seco de un río' 507
malevo 'maleante, malhechor' 164, 595
malón 'ataque inesperado de indios' 160, 264; 'grupo de indios organizados para atacar' 265
manea 'pieza de cuero con que se atan las manos de un animal' 274, 275
manguera 'corral grande en forma de embudo para capturar al ganado cimarrón' 273
manguiada 'mangueada, acción de arrear el ganado para que entre en el corral' 265
maniador 'maneador, ronzal, cuerda que se ata al pescuezo o a la cabeza de las caballerías para sujetarlas o para conducirlas caminando' 275
mate: 'infusión de yerba mate, hojas amargas, ricas en cafeína, tanino y sustancias aromáticas procedentes del árbol del mismo nombre' 79, 147, 511; **mate cimarrón** 'mate amargo, al que no se añade azúcar u otra sustancia edulcorante' 269
matear 'beber mate' 163, 218, 325
matrero 'fugitivo que buscaba el campo para escapar de la justicia' 174, 272
matucho 'caballo viejo o en mal estado físico' 275
menjindar 'acobardar' 369
menudiar 'menudear, realizar con frecuencia' 265
mezquinar 'esquivar, apartar, hacer a un lado' 265
Midrashim 'libros hebreos que contienen diversas interpretaciones y elaboraciones de las Escrituras' 116
miles gloriosus 'personaje del soldado fanfarrón en la comedia latina' 410
milesio, sia 'de Mileto, antigua ciudad griega del Asia Menor' 377
minche 'vulva, conjunto de las partes que rodean la abertura externa de la vagina' 369
minushia deformación de *mina*, 'minusa, mujer' 369
miraj en árabe, *escala;* 'ascensión del profeta Mahoma a los cielos' 328
mohalaca 'título de un grupo de siete largos poemas árabes o *qasida* compuestos en la época preislámica' 191, 192
montonera 'grupo o pelotón de gente de a caballo que intervino como fuerza irregular en la guerra de la independencia y más tarde en las guerras civiles' 370
montonero 'guerrillero, en tiempos de la independencia y las guerras civiles, o individuo que formaba parte de la *montonera*' 162, 164, 515, *etc.*
muere: ir(se) al muere 'hacer o emprender algo que encierra un peligro o posibilidad cierta de fracaso' 507

multum in parvo 'lo mucho en poco, o lo grande en lo pequeño' 234

nacional 'peso, unidad monetaria de Argentina' 232
nafta 'gasolina' 383
nequaquam 'de ninguna manera' 151

organito 'variedad de pájaro tordo de canto muy melodioso. 509
oribista 'partidario de Manuel Oribe (militar y político uruguayo, 1792-1857)' 262
oriental 'uruguayo; de la República Oriental del Uruguay' 18, 84, 147, *etc.*
orillero, ra 'arrabalero' 79
orondo, da 'desvergonzado' 507

pajonal 'terreno bajo y anegadizo, con una vegetación herbácea alta y enmarañada' 162, 164
palenque 'poste liso y fuerte clavado en tierra, que sirve para atar animales' 118, 127
pampa 'lengua hablada por el pueblo pampa' 160; 'integrante de ese pueblo originario' 266; 'llanura extensa y sin árboles' 160, 261, 263, *etc.*
pampeano, na 'de La Pampa, provincia argentina' 278, 334, 420
pampero 'viento impetuoso procedente del sudoeste de la llanura pampeana' 272
pararse 'ponerse de pie o en posición vertical' 128, 175
pardal 'de color oscuro indefinido que tira a marrón o rojizo' 416
parejero 'caballo de carreras' 270
passant: en passant 'incidentalmente, de paso' 230
patriada 'campaña o acción guerrera, en especial la que es arriesgada' 174, 272, 273, *etc.*
payada: 'canto del payador' 266, 271; **payada de contrapunto** 'competencia en la que, alternándose, dos payadores improvisan cantos sobre un mismo tema' 117
payador 'cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados' 263, 266, 269, *etc.*
peripatético, ca 'que se realiza paseando' 51
pico: pico de gas 'salida de gas en cocinas y calefactores en forma de caño' 163
pie: de a pie 'pelea, duelo singular y también a entrevero, combate, encuentro entre gente armada o tropas regulares' 163
pilchería 'conjunto de pilchas, prendas de vestir' 274
pileta 'piscina, estanque destinado al baño y a ejercicios o deportes acuáticos' 107, 166
pingo 'caballo de buena presencia' 274, 275
pinturería 'comercio en el que se venden pinturas' 97, 100, 103, *etc.*
piquete 'grupo poco numeroso de soldados que se emplea en diferentes servicios extraordinarios' 110
pirabar 'realizar el acto sexual' 369
placard 'placar, armario ropero empotrado' 96
planteo 'planteamiento' 302

plumada: de una plumada 'de un plumazo, de manera expeditiva' 263
pogrom 'pogromo, manifestación violenta de antisemitismo con pillaje y matanzas' 95, 100
porteño, ña 'de Buenos Aires' 79, 149, 371
post factum 'después del hecho' 115
prologomanía 'manía u obsesión por los prólogos' 231
pruebista 'gimnasta o acróbata' 341
pucha interjección que se usa para expresar contrariedad, desagrado o desilusión 273, 275
pucho 'colilla de cigarro' 275
puesta 'apuesta' 47
pulpería 'local típico de zona rural, especialmente en el siglo XIX, en el que se servían bebidas alcohólicas, se vendían artículos varios, especialmente comestibles, y que era además un lugar de reunión' 27, 117, 118, *etc.*
pulpero 'propietario o dependiente de una pulpería' 27, 119
punta: punta de ganado 'conjunto poco numeroso de ganado que se separa del hato o rebaño' 83

rebenque 'látigo recio de jinete' 274
reboliar 'rebolear, hacer girar un objeto alrededor de la mano o ejecutar molinetes con él' 273
réclame 'publicidad de carácter general o propaganda comercial' 228
recova 'soportal' 99, 167
redama inversión de sílabas: «detrama» 279
redomón 'caballo que no está totalmente domado' 80, 279
revisación 'revisión, examen médico' 166
rumi 'mujer' 369

saco 'chaqueta, americana' 169
santonina 'planta de jardín de poca altura de hojas pequeñas y dentadas y de olor fuerte, reducida a polvo es insecticida' 81
sensígeno, na 'que produce o causa sensaciones' 365
sermo plebeius 'discurso plebeyo, lengua cotidiana del pueblo llano' 279
sikh 'sij, de la secta religiosa fundada en el siglo XVI por el reformador hindú Nanak Dev, que combina elementos del hinduismo y del islamismo' 222, 223, 224
silogismo: silogismo bicornuto 'argumento que presenta dos proposiciones contrarias de tal manera que, aunque se niegue o afirme cualquiera de las dos, queda demostrado lo que se intenta probar' 151
sueñera 'somnolencia' 509
suestada 'sudestada, viento fuerte y constante del sureste' 509

taita 'hombre pendenciero y jactancioso' 371
talero 'rebenque, látigo corto y grueso, con cabo de tala u otra madera dura' 147
tapao 'tapado, caballo de un solo color uniforme y sin manchas' 507, 554
tapera 'rancho en ruinas y abandonado' 273
tebaida 'soledad, desierto' 486

temar 'hablar continuamente de un determinado tema o problema' 200
terutero 'teruteru, ave zancuda de unos 30 o 40 cm, de plumaje negro y blanco, que anda en bandadas y alborota mucho con sus chillidos desapacibles al levantar el vuelo' 266
tranco: al tranco 'a paso largo y pausado' 279
trasoñación 'realidad que solo existe en el sueño o la imaginación' 245
traspatio 'patio posterior' 110, 235
traspensamiento 'pensamiento intenso y profundo' 340
trenzador, ra 'persona que tiene por oficio confeccionar trenzas para arreos con tientos de vacunos y yeguarizos' 79
trisector 'cada uno de los cortes o divisiones procedentes de la división de un ángulo en tres partes iguales' 192
trochimoche: a trochimoche 'a troche y moche, disparatada e inconsideradamente' 379
tropero 'hombre de campo que se encarga de trasladar o arrear ganado, especialmente vacuno' 145, 146, 147, *etc.*
truco 'truque, juego de naipes y de envite entre dos, cuatro o más personas, en el que se reparten tres cartas para jugarlas una a una y hacer las bazas, y en el que el tres es la de mayor valor' 196, 271, 567
tubo 'auricular, parte del teléfono por la que se habla y por la que se escucha' 65, 100
tuna 'nopal, planta cactácea con espinas' 518

vaciadero 'vertedero' 83
vapor: vapor de la carrera 'embarcación de gran calado que cruzaba el Río de la Plata, uniendo las ciudades de Montevideo y Buenos Aires' 394
vesre inversión de sílabas: «revés» 370
viking 'vikingo, pirata escandinavo' 221, 349
vincha 'cinta elástica gruesa para ceñir la cabeza o sujetar el cabello sobre la frente' 127, 452, 453
vintén 'moneda uruguaya de cobre de dos centésimos' 198, 217
voltear 'derribar, hacer caer al suelo' 80, 82
vuelto 'cantidad de dinero que se devuelve a quien hace un pago con billete o moneda de valor superior al del importe' 196

yahoos 'criatura fantástica salvaje, sucia y de costumbres desagradables que se parece a los seres humanos' 376
yerba: tercio de yerba 'recipiente de cuero de vaca sin curar donde se almacenaba y transportaba yerba mate' 117
yiddish 'yidis, dialecto alto alemán, con elementos hebreos y eslavos, que hablan los judíos askenazíes' 60, 99, 418

zafadurría 'conducta o lenguaje descarado, atrevido' 268
zaherir 'reprender o censurar' 252
zana 'pez escamoso, fluvial, de carne rojiza' 392
zarco, ca 'que tiene cada ojo de un color' 280, 281

TABLA

SUMARIO VII

PRESENTACIÓN IX

JORGE LUIS BORGES, ESCRITOR ARGENTINO
Teodosio Fernández XIII

BORGES ENSAYISTA. LA ÉTICA DE UN LECTOR INOCENTE
Alberto Giordano XXXI

BORGES, EL TIEMPO Y LA LÓGICA DEL ASOMBRO
Darío González XLIX

FULGORES Y REGRESOS: BORGIÁSTICA
Noé Jitrik LXV

BORGES Y LA POESÍA
Santiago Sylvester LXXXI

BORGES: LA OPCIÓN POR LA BREVEDAD
Graciela Tomassini XCIX

JORGE LUIS BORGES: GUÍA BIOBIBLIOGRÁFICA CXXI

LOS MANUSCRITOS DE BORGES
Víctor Aizenman CXXXI

ESTA EDICIÓN
José Luis Moure CXLV

BORGES ESENCIAL

Epílogo 3

FICCIONES [1944] 7
El jardín de senderos que se bifurcan [1941] 11
Prólogo 13
Tlon, Uqbar, Orbis Tertius 15
Pierre Menard, autor del *Quijote* 30
Las ruinas circulares 39
La lotería en Babilonia 45
Examen de la obra de Herbert Quain 51
La biblioteca de Babel 57
El jardín de senderos que se bifurcan 65
Artificios [1944] 75
Prólogo 77
Funes el memorioso 79
La forma de la espada 86
Tema del traidor y del héroe 91
La muerte y la brújula 95
El milagro secreto 106
Tres versiones de Judas 112
El fin 117
La secta del Fénix 120
El Sur 123

EL ALEPH [1949] 129
El inmortal 131
El muerto 145

Los teólogos 150
Historia del guerrero y de la cautiva 158
Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) 162
Emma Zunz 165
La casa de Asterión 170
La otra muerte 173
Deutsches Requiem 179
La busca de Averroes 186
El Zahir 194
La escritura del dios 202
Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto 207
Los dos reyes y los dos laberintos 215
La espera 217
El hombre en el umbral 221
El Aleph 226
Epílogo 239

ENSAYOS 241
Inquisiciones [1925] 243
La nadería de la personalidad 245
La encrucijada de Berkeley 252
Discusión [1932] 259
La poesía gauchesca 261
La supersticiosa ética del lector 283
La postulación de la realidad 287
La duración del Infierno 293
Flaubert y su destino ejemplar 298
El escritor argentino y la tradición 302
La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga 311
Historia de la eternidad [1936] 317
Historia de la eternidad 319
La doctrina de los ciclos 337
El tiempo circular 346
Otras inquisiciones [1952] 351
La muralla y los libros 353

La esfera de Pascal 356
El sueño de Coleridge 360
El tiempo y J. W. Dunne 364
Las alarmas del doctor Américo Castro 368
Nuestro pobre individualismo 373
Quevedo 376
Magias parciales del *Quijote* 383
Valéry como símbolo 387
El idioma analítico de John Wilkins 389
Kafka y sus precursores 393
El ruiseñor de Keats 396
El espejo de los enigmas 400
Nota sobre (hacia) Bernard Shaw 404
Historia de los ecos de un nombre 408
Nueva refutación del tiempo 412
Sobre los clásicos 428
Siete noches [1980] 431
La poesía 433
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor [1982] 449
Elementos de preceptiva 451
Fragmento sobre Joyce 455
Nueve ensayos dantescos [1982] 459
El noble castillo del canto IV 461
El falso problema de Ugolino 466
El encuentro en un sueño 470
La última sonrisa de Beatriz 475
Borges oral [1979-1989] 479
Emanuel Swedenborg 481
El tiempo 492

POESÍAS 503
(De *Fervor de Buenos Aires*, 1941)
Rosas 505
Carnicería 506

(De *Luna de enfrente*, 1925)
El general Quiroga va en coche al muere 507
Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad 508
Casi juicio final 508
(De *Cuaderno San Martín*, 1929)
Fundación mítica de Buenos Aires 509
La noche que en el sur lo velaron 510
(De *El hacedor*, 1960)
Poema de los dones 511
La lluvia 512
Ajedrez 513
Arte poética 514
(De *El otro, el mismo*, 1964)
Poema conjetural 515
A un poeta menor de la antología 516
Mateo, XXV, 30 517
Límites 518
El Golem 519
Everness 521
Spinoza 522
La noche cíclica 522
Un soldado de Urbina 523
Oda escrita en 1966 524
El mar 525
Buenos Aires 526
Una rosa y Milton 526
(De *Elogio de la sombra*, 1969)
Las cosas 527
Un lector 527
(De *El oro de los tigres*, 1972)
El amenazado 528
(De *La rosa profunda*, 1975)
Inventario 529
Elegía 530
(De *La cifra*, 1981)
La fama 531

(De *Atlas*, 1984)
Los dones 531
(De *Los conjurados*, 1985)
Cristo en la cruz 532
Son los ríos 534
Nubes (I) 534
On his blindness 535
Góngora 535
Juan López y John Ward 536

OTRAS MIRADAS 537

José Luis Moure
Un estudio de caso en las opciones léxicas de Borges: *develar* y *debelar* 539

Nora Catelli
Borges en colaboración: la conversación interminable 559

Jorge Panesi
Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo 573

Juan Pablo Canala
Un fragmento del recuerdo: textos fantasmas y escritura en Borges 597

BIBLIOGRAFÍA 613

GLOSARIO 627

Esta edición fue concebida
en conmemoración del trigésimo
aniversario de la muerte de
Jorge Francisco Isidoro Luis Borges
Acevedo († 1986) «cuya memoria
no han desdibujado los años»
J. L. B.

© María Kodama, 1995.
Todos los derechos reservados
© Real Academia Española, 2017
© Asociación de Academias de la Lengua Española, 2017
© De «Jorge Luis Borges, escritor argentino»: Teodosio Fernández, 2017
© De «Borges ensayista. La ética de un lector inocente»: Alberto Giordano, 2017
© De «Borges, el tiempo y la lógica del asombro»: Darío González, 2017
© De «Fulgores y regresos: borgiástica»: Noé Jitrik, 2017
© De «Borges y la poesía»: Santiago Sylvester, 2017
© De «Borges: la opción por la brevedad»: Graciela Tomassini, 2017
© De «Los manuscritos de Borges»: Víctor Aizenman, 2017
© De «Esta edición»: José Luis Moure, 2017
© De «Otras miradas»: José Luis Moure, Nora Catelli,
Jorge Panesi y Juan Pablo Canala, 2017

© Penguin Random House Grupo Editorial, S. L. U., 2017
Travessera de Gràcia, 47-49 – 08021 Barcelona

© Diseño de cubierta: Sánchez/Lacasta
© Foto de autor: Sara Facio

ISBN: 978-84-204-7978-1
Depósito legal: B-6395-2017

Impreso en Portugal – Printed in Portugal

Impreso en el mes de abril de 2017
en los talleres gráficos de Printer, Rio de Mouro (Portugal)

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

AL 18217

Penguin
Random House
Grupo Editorial

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA

LENGUA ESPAÑOLA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. ACADEMIA COLOMBIANA DE LA LENGUA. ACADEMIA ECUATORIANA DE LA LENGUA. ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. ACADEMIA SALVADOREÑA DE LA LENGUA. ACADEMIA VENEZOLANA DE LA LENGUA. ACADEMIA CHILENA DE LA LENGUA. ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA. ACADEMIA GUATEMALTECA DE LA LENGUA. ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA. ACADEMIA FILIPINA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. ACADEMIA PANAMEÑA DE LA LENGUA. ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA. ACADEMIA PARAGUAYA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA. ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA. ACADEMIA NICARAGÜENSE DE LA LENGUA. ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS DE URUGUAY. ACADEMIA HONDUREÑA DE LA LENGUA. ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. ACADEMIA ECUATOGUINEANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA.

ALFAGUARA

www.megustaleer.com